



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

*Year : 2022*

Vom „Reichtum der Register“  
Analyse der Prosaübersetzungen von Paul Celan aus dem  
Französischen

Anka Draganski

Anka Draganski 2022 Vom „Reichtum der Register“. Analyse der Prosaübersetzungen von Paul Celan aus dem Französischen

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.  
<http://serval.unil.ch>

**Droits d’auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

**Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the



**UNIL** | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE  
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Allemand

**Vom „Reichtum der Register“**  
Analyse der Prosaübersetzungen von Paul Celan aus dem Französischen

par  
Anka Draganski

Sous la direction de la Professeure Dr. Angela Sanmann-Graf

Session d'été 2022

Ausschließlich zum Zweck der besseren Lesbarkeit wird auf die geschlechtsspezifische Schreibweise verzichtet. Alle personenbezogenen Bezeichnungen in dieser Arbeit sind geschlechtsneutral zu verstehen.

Lausanne, den 25.05.2022

## Abstract

Als Lyriker und Übersetzer von Lyrik aus mehr als fünf Sprachen ist Paul Celan nicht in erster Linie wegen seiner Prosaübersetzungen bekannt. Vor allem zu Beginn seiner Karriere hat Celan Prosaübersetzungsaufträge zur Sicherung des Lebensunterhalts angenommen. Einige dieser Prosaübersetzungen, wie die zwei Kriminalromane aus der *Maigret*-Serie von Georges Simenon werden in der Celan-Forschung als Brotübersetzungen betrachtet. Sie wurden weder in die *Gesammelten Werken* Celans aufgenommen noch intensiv im Übersetzungsvergleich analysiert. Dabei ist aber davon auszugehen, dass Celan sich beim Übersetzen dieser erzählenden Literatur als Übersetzer manifestiert und seine Übersetzungsverfahren, wie sie schon in den Lyrikübersetzungen erforscht und erkannt worden, angewandt hat. Die hier untersuchten Prosatexte wurden ebenfalls von anderen Übersetzern ins Deutsche übersetzt, so dass ein Vergleich der Übersetzungen untereinander möglich ist. Mit dieser Arbeit soll eine ausführlichere Analyse der Prosaübersetzungen Celans aus dem Französischen vorgelegt werden und die Frage nach den Übersetzungsstrategien des „Dichter-Übersetzers“ Celan anhand vieler Beispiele erläutert werden.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
1.1 Celan als Übersetzer französischer Prosa .....	4
1.2 Methode der Übersetzungsanalyse.....	4
1.3 Theoretische Ansätze: Ein „Spiegelbild mit Selbstportrait?“ Celan als Autor-Übersetzer .....	6
<b>2. „Prosazeile bis ans Ende“: Celan und die Prosa</b> .....	<b>16</b>
2.1 Celans Prosa: Erzählend, theoretisch und essayistisch .....	17
2.2 Celans frühe Prosaübersetzungen: „Brotübersetzungen“ und „Gelegenheitsarbeiten“? .....	19
2.3 „Mit Worten gespielt“: Celans Prosaübersetzungen 1946 bis 1960.....	20
2.4 Celans Prosaübersetzungen: Forschungsstand.....	28
<b>3. Analyse der Prosaübersetzungen</b> .....	<b>31</b>
3.1 Georges Simenon – Celans „Reichtum der Register“ in den <i>Maigret</i> -Krimis.....	31
3.1.1 <i>Hier irrt Maigret</i> (1954).....	32
3.1.2 Analyse: Dialoge und Figurenzeichnung.....	33
3.1.3 <i>Maigret und die schrecklichen Kinder</i> (1955).....	40
3.1.4 Analyse: Der „Fall Simenon“ und die „hinzugedichteten Stellen“ .....	41
3.2 Jean Cayrol – Résistance, Deportation, Gefangenschaft: Shoah-Literatur .....	46
3.2.1 <i>Im Bereich einer Nacht</i> (1955/1961): Gegen das Vergessen, Verdrängen und Verstummen....	47
3.2.2 Analyse: Celans „erprobte und verfeinerte Register“ im <i>Bereich einer Nacht</i> .....	49
3.2.3 Alain Resnais’ Dokumentarfilm <i>Nacht und Nebel</i> (1956): Celan als Filmübersetzer.....	57
3.2.4 Analyse: <i>Nacht und Nebel</i> – Celan interpretiert Cayrols Text .....	59
3.3 Henri Thomas – das „eigentümliche Parlando“ in <i>Le Promontoire</i> .....	74
3.3.1 <i>Das Vorgebirge</i> (1961/2008) .....	77
3.3.2 Analyse: <i>Das Vorgebirge</i> – „Reichtum der Register“ .....	79
<b>4. Zusammenfassung und Ausblick</b> .....	<b>93</b>
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>97</b>
Primärliteratur / Werke Celans und übersetzter Autoren.....	97
Briefwechsel.....	97
Sekundärliteratur .....	98
<b>Anhang: Übersicht zu Celans Prosaübersetzungen</b> .....	<b>102</b>
Veröffentlichte Prosaübersetzungen aus dem Französischen .....	102
Unveröffentlichte / verloren gegangene Prosaübersetzungen aus dem Französischen.....	102

## 1. Einleitung

Als deutschsprachiger Lyriker und Übersetzer von Lyrik aus mehr als fünf Sprachen ist Paul Celan nicht in erster Linie wegen seiner Prosaübersetzungen bekannt. Sie sind im Gegenteil unter Celans „bewußt gewählten Übersetzungsarbeiten [...] Raritäten“<sup>1</sup>.

Paul Celan wurde 1920 als Sohn jüdischer Eltern im damals rumänischen Czernowitz in der Bukowina geboren. Er wuchs mit den Sprachen Deutsch, Rumänisch und Hebräisch auf und lernte später im Gymnasium Französisch, Englisch, Lateinisch und Griechisch. 1938/39 begann Celan ein Medizinstudium im französischen Tours; dorthin konnte er nach Ausbruch des Krieges nicht zurückkehren. Als 1940 die Rote Armee Czernowitz besetzte, lernte er an der Universität Czernowitz auch Russisch. Er hatte schon vor dem Krieg mit dem Verfassen von Gedichten und dem Übersetzen angefangen. Während des Zweiten Weltkrieges wurden seine Eltern nach Transnistrien deportiert und ermordet. Er selbst überlebte den Krieg in einem rumänischen Arbeitslager. Nach dem Krieg verließ Celan Czernowitz und arbeitete als Übersetzer in Bukarest und übersetzte russische Literatur ins Rumänische. Über Bukarest und Wien kam er schließlich im Sommer 1948 nach Paris, wo er Germanistik und Allgemeine Sprachwissenschaft studierte. Celan übersetzte aus sieben Sprachen ins Deutsche und nachdem er sich in Paris niedergelassen hatte, hauptsächlich aus dem Französischen.<sup>2</sup>

Über viele Jahre wurde dem übersetzerischen Werk Celans in der Forschung nicht dieselbe Wichtigkeit wie seiner Dichtung beigemessen; er wurde zunächst hauptsächlich als Lyriker wahrgenommen. Dabei machen die Übersetzungen sogar mehr als die Hälfte seines Gesamtwerkes aus.<sup>3</sup> Als 1983 die *Gesammelten Werke* Celans in fünf Bänden erschienen, beschlossen die Herausgeber nicht alle Prosaübersetzungen aufzunehmen: Im editorischen Nachwort heißt es: „Ausgeschlossen bleibt eine Reihe von Prosaübersetzungen aus dem Französischen und Amerikanischen, die eher als Gelegenheitsarbeiten zu betrachten sind.“<sup>4</sup> Diese Brot- oder Gelegenheitsübersetzungen werden in der Celan-Forschung noch immer vernachlässigt. Es fehlt eine vergleichende Analyse der Übersetzungen. Dies ist ein Manko, denn erstens zeigen die Prosaübersetzungen Celans Vielfältigkeit als Prosaübersetzer: Er übertrug aus dem Französischen zeitgenössische Romane, philosophische Essays, Abhandlungen über Kunst, Dramatik, einen

---

<sup>1</sup> Wiedemann, Barbara: „„ich schaufle und schaufle, immer noch“ Paul Celan übersetzt Henri Thomas“. Nachwort zu Henri Thomas: *Das Vorgebirge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, S. 118.

<sup>2</sup> Vgl. „*Fremde Nähe*“ *Celan als Übersetzer*. (Hrsg.): Axel Gellhaus et al. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1997, S. 36–42.

<sup>3</sup> *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. (Hrsg.): Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008, S. 180.

<sup>4</sup> Celan, Paul: *Gesammelte Werke* in sieben Bänden, (Hrsg.) Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. Band 4, Übertragungen aus dem Französischen, S. 616.

dokumentarischen Filmtext (Filmkommentar) sowie Literaturkritiken aus dem Englischen. Zweitens sind die Prosaübersetzungen aufschlussreich für das gesamte Celan'sche Übersetzungsverfahren. In der Fachliteratur wird der Begriff „Prosaübersetzung“ manchmal für lyrische Werke verwendet, die in Prosa übertragen worden sind. In dieser Arbeit ist mit „Prosaübersetzung“ jedoch ausschließlich die Übersetzung eines literarischen Prosatextes gemeint.

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Vergleich und der Analyse von Celans übersetzter Prosa, den „Gelegenheitsarbeiten“ und „Brotübersetzungen“.<sup>5</sup> Dabei handelt es sich vor allem um erzählende Prosa, die Celan zwischen 1954 und 1962 übersetzt hat. In diesen Jahren war er überaus aktiv als Übersetzer, die meisten seiner Übersetzungen entstanden in diesem Zeitraum.

Die Prosaübersetzungen aus den Fünfzigerjahren könnten meines Erachtens dazu beitragen, weitere Erkenntnisse über Celans übersetzerische Strategien zu erlangen. Vor allem zu Beginn seiner dichterischen Laufbahn – nachdem er sich im Sommer des Jahres 1948 in Paris niedergelassen hatte – nahm Celan manche Aufträge aus mehr oder weniger wirtschaftlichen Gründen an; bei den meisten Übersetzungsprojekten kann man jedoch von einer gewissen Affinität ausgehen, die Celan für das zu übersetzende Werk und seinen Autor hegte.

Peter Goßens beschreibt die seiner Meinung nach immer noch „prekäre“ editorische Situation der Publikation von Celans Übersetzungswerk:

Im Unterschied zur Edition des dichterischen Werks, aber auch der deutschsprachigen Prosaschriften sowie der zahlreichen Briefwechsel, ist die editorische Situation der Übersetzungen daher nicht anders als prekär zu bezeichnen. [...]. Auch die Unterscheidung zwischen „würdevoll“ publizierten Arbeiten und von der Aufnahme ausgeschlossenen „Gelegenheitsarbeiten“ (GW 4, 844) ist doch eher willkürlich. Celan hat zwar immer wieder zwischen seiner Arbeit als professioneller Übersetzer, Sprachlehrer und Dolmetscher, von der er in Bukarest und vor allem in den ersten Jahren in Paris gelebt hat, hingewiesen. Allerdings scheint die Trennung in „gute“ und „weniger gute“ Übersetzungen aufgrund dieser beruflichen Perspektive in keiner Hinsicht gerechtfertigt. Vielmehr wird aus seinen Briefwechseln mit Verlagen, in denen Übersetzungen erscheinen sollten, immer wieder deutlich, dass er selbst sein wahrscheinlich kritischster Leser und Lektor war, der trotz der finanziellen Attraktivität mancher Übersetzungsaufträge eine Übersetzung lieber zurückgegeben hat, als sie in schlechter Manier auszuführen.<sup>6</sup>

Einige dieser Übersetzungen, wie die zwei Kriminalromane aus der *Maigret*-Serie Georges Simenons, werden trotzdem in der Forschungsliteratur als „reine Brotübersetzungen“ betrachtet.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Die Teilnahme am BA-Seminar „Paul Celan: Lyriker und Übersetzer zwischen den Sprachen und Kulturen.“ (Frühjahr 2019) mit Prof. Dr. Angela Sanmann war der Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit. Gegenstand dieses Seminars waren vor allem Lyrikübersetzungen, aber auch Celans Prosaübersetzungen, vertreten durch *Nacht und Nebel*, den Kommentar zum Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard*.

<sup>6</sup> Goßens, Peter: „Bibliographie der Übersetzungen Paul Celans. Nachträge zur Bibliographie im ‚Celan-Jahrbuch 8‘ (2001/2002)“, in: Hans-Michael Speier (Hrsg.) *Celan Jahrbuch 11*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020, S. 465.

<sup>7</sup> Lohr, Andreas: „Der ‚Fall Simenon‘“, in: (Hrsg.) Gellhaus, Axel, et al. „*Fremde Nähe*“ *Celan als Übersetzer*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1997, S. 235–249.



Im Fokus der weiteren Betrachtungen soll dabei hauptsächlich erzählende Prosa stehen, die Celan aus dem Französischen ins Deutsche übertragen hat. Die Brot- und Gelegenheitsübersetzungen verdienen in diesem Kontext Aufmerksamkeit, weil sie helfen können, der Frage nachzugehen, wie Celan erzählerische Prosa übersetzte und welchen Stellenwert man diesen Übersetzungen in seinem Gesamtwerk beimessen kann. Dabei sollen auch Angaben zum literarisch-biografischen Kontext aufgezeichnet und untersucht werden. Des Weiteren soll mittels eines Übersetzungsvergleichs herausgefunden werden, ob die „Übersetzerpersönlichkeit“ Celan auch in den Prosaübersetzungen wahrnehmbar ist, was seine Übersetzerstimme auszeichnet und ob sie sich von der in den Lyrikübersetzungen unterscheidet. Es geht darum herauszufinden, ob man diesen scheinbar nebensächlichen Texten bezüglich Celans Übersetzungsstrategien Relevantes entnehmen und es in Relation zu seinem übrigen literarischen Werk setzen kann. Hat Celan dieselben Strategien, die aus den Lyrikübersetzungen bekannt sind, ebenfalls bei den Prosaübersetzungen angewandt?

Für eine sinnvolle Analyse der Prosaübersetzungen müssen zuerst die Übersetzungsverfahren beschrieben werden, die Celan in seinen Lyrikübersetzungen angewandt hat. Parallel zum Übersetzungsvergleich und der Analyse der Texte soll die Textgenese der einzelnen Übersetzungen vorgestellt und in ihren jeweiligen biografisch-historischen Kontexten verankert werden. Celans poetologische Ausführungen über sein Schreiben und Übersetzen, die seinen Reden und auch einigen Briefen zu entnehmen sind, liefern wertvolle Einsichten, die es ermöglichen, seine Entscheidungen und Verfahren beim Übersetzen besser nachzuvollziehen. Meine These ist, dass Celan auch in diesen Prosatexten Spuren hinterlassen hat und dass er ähnliche Strategien bei der Prosa- wie bei der Lyrikübersetzung eingesetzt hat.

In seinem „Brotberuf als Lektor“<sup>8</sup> an der *École normale supérieure* beschäftigte Celan sich mit modernen französischen Prosatexten; er ließ seine Schüler das Übersetzen französischer Texte ins Deutsche üben. Diese Übersetzungsübungen zeigen die Vielfältigkeit seiner Auswahl französischer Lyriker und Prosaautoren- und autorinnen. Es „entsteht bezüglich der Textauswahl der Eindruck, daß Celan auch in diesem Bereich nicht etwa nur übersetzungstechnisch Reizvolles bespricht, sondern Dichtungen, die ihn auf Grund ihrer Thematik persönlich interessiert, ja [...] persönlich betroffen haben müssen.“<sup>9</sup> Hieraus kann abgeleitet werden, dass Celan jeden Text, den er angenommen hat, mit großer Sorgfalt ins Deutsche übertrug.

---

<sup>8</sup> Federmair, Leopold: „Parasitengespräche. Zu Celans Cioran-Übersetzung“, in: *Neue Beiträge zur Germanistik*, 9(2), 2010, S. 25.

<sup>9</sup> „*Fremde Nähe*“, „Paris. Der Übersetzer als Lehrer“, S. 80.

## 1.1 Celan als Übersetzer französischer Prosa

Die Texte, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden sollen, werden in chronologischer Reihenfolge vorgestellt. In manchen Fällen wurden dieselben Texte auch von anderen Übersetzern ins Deutsche übersetzt, so dass ein Vergleich der deutschen Fassungen untereinander möglich ist.

Das untersuchte Korpus dieser Arbeit besteht aus Werken dreier französischer Autoren. Zuerst Celans Übersetzungen von zwei Romanen aus Simenons *Maigret*-Krimireihe, *Hier irrt Maigret* (1954) und *Maigret und die schrecklichen Kinder* (1955), da sie noch nicht ausführlicher untersucht worden sind. Man hält sie üblicherweise für „Brotübersetzungen“ und damit für weniger aussagekräftig, was meines Erachtens erst nach genauester Prüfung und einem Übersetzungsvergleich der Texte gesagt werden kann. Aus derselben Periode – Mitte der fünfziger Jahre – stammen Celans Übersetzungen des französischen Autors Jean Cayrol (1911–2005). Celan übersetzte zwei Texte von Cayrol: 1955 übertrug er den Roman *L'espace d'une nuit* (1954) und kurze Zeit darauf dessen Kommentar zu Alain Resnais' Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* (1955). Dieser Filmkommentar wurde außerdem ein weiteres Mal ins Deutsche übersetzt.<sup>10</sup> Die ostdeutsche Übersetzung stellt eine interessante Kontrastfolie zu Celans Übertragung dar. Mit Cayrol verbanden Celan die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs: die Deportation mit Inhaftierung in einem Arbeitslager durch die Nationalsozialisten und der Verlust von Angehörigen.

Der dritte Autor, auf den hier eingegangen werden soll, ist Henri Thomas (1912–1993). Aus Celans Nachlass kam die nicht fertiggestellte Übersetzung von Thomas' Roman *Le Promontoire* unter dem Titel *Das Vorgebirge* ans Licht. Bis dahin war *Das Kap* (1961) von Elmar Tophoven die einzige offizielle deutsche Übersetzung dieses Romans. Auch in diesem Fall kann die deutsche Übersetzung von Tophoven (Celans Nachfolger an der Pariser *École normale supérieure*) in einem Übersetzungsvergleich Auskunft darüber geben, wie Celan den französischen Ausgangstext umgesetzt hat und möglicherweise können daraus ebenfalls neue Erkenntnisse über Celan als Prosaübersetzer gewonnen werden.

## 1.2 Methode der Übersetzungsanalyse

Der Mehrfachvergleich von Übersetzungen ist eine Methode, um Unterschiede und Übereinstimmungen zwischen dem Original und den Übersetzungen bzw. unter den verschiedenen Übersetzungen sichtbar zu machen. Die Analyse besteht aus einem Vergleich, in dem Wort für Wort, Satz für Satz auf der phonetischen, lexikalischen und syntaktischen Ebene analysiert wird. Es wird dabei ebenfalls auf die Erzählperspektive geachtet, auf die Register und Sprachvariationen, und auf Textkonventionen wie zum Beispiel die Interpunktion. Bei der Analyse

---

<sup>10</sup> Henryk Keisch übersetzt den Kommentar 1960 für die DDR-Fassung des Dokumentarfilms *Nacht und Nebel*.

werden Auffälligkeiten gesammelt und es wird versucht, diese danach in verschiedene Kategorien einzuteilen.

In dieser Arbeit wurde methodisch nach Antoine Berman vorgegangen. So wie Berman es in seinen Überlegungen zur Übersetzungskritik vorschlägt, wurde das französische Original zunächst „unberührt“<sup>11</sup> gelassen und zuerst mit der Lektüre der Übersetzungen begonnen. Diese erste Lektüre hat es ermöglicht, die Übersetzungen als eigenständige literarische Texte wahrzunehmen. In einem zweiten Durchgang galt es herauszufinden, wie die Texte als Übersetzungen funktionieren; dazu wurden auffällige Stellen im Text markiert. Es kann sich hierbei um problematisch oder eigenartig anmutende Textstellen handeln (ein Wort, eine Wendung oder auch den Rhythmus), die zum Beispiel unharmonisch wirken oder stark nach der Sprache des Originals klingen. Erst in einem letzten Schritt – Berman nennt dies die „textuelle Präanalyse“ – wurde der Ausgangstext aufmerksam gelesen. Dabei wurde versucht, Besonderheiten am Original festzustellen sowie den Schreibstil der einzelnen zu übersetzenden Autoren, in diesem Fall Simenons, Cayrols und Thomas<sup>2</sup>, herauszuarbeiten. Die Vorbereitung auf die Übersetzungsanalyse umfasst ebenfalls die Lektüre der Sekundärliteratur, die „umfangreiche und vielfältige Begleitlektüre“<sup>12</sup>, die Berman als unverzichtbare Fundierung jedes übersetzerischen Handelns voraussetzt. Für die vorliegende Arbeit waren das unter anderem auch Quellen, die generell etwas über die Übersetzer, die Entstehungsgeschichte der Übersetzungen und die Übersetzungen selbst aussagen. Dazu gehören zum Beispiel Briefe, Buchrezensionen, die Erinnerungen von Erika und Elmar Tophoven, von Christoph Schwerin oder die Gespräche, die Journalisten mit dem Autor Henri Thomas geführt haben.

Für den Übersetzungsvergleich wurden die markierten Stellen in verschiedene Kategorien wie zum Beispiel „Hinzufügungen und Auslassungen“, „Klangspiele“, „Inversionen“, „Interpunktion“ und andere Auffälligkeiten auf der Ebene der Syntax und des Tempus eingeteilt. Die aussagekräftigsten Befunde wurden anschliessend in ihrem Originalkontext in einer Tabelle gesammelt. Eine Übersetzungsanalyse macht nur dann Sinn, wenn sie den Übersetzer und seine Entscheidungen versucht zu verstehen. Fragen nach der Biografie des Übersetzers, seinen poetologischen Ansichten, dem Stand der zeitgenössischen Diskussion – kurz, dem „Übersetzungshorizont“ – sind für Berman essenzielle Parameter, die ebenfalls in die vorliegenden Arbeit miteingeflossen sind.

---

<sup>11</sup> Vgl. Kuhn, Irène: *Antoine Bermans „produktive“ Übersetzungskritik. Entwurf und Erprobung einer Methode. Mit einer Übersetzung von Bermans Pour une Critique des traductions*. Tübingen: Gunter Narr, 2007, S. 87: „Das erste Lesen bleibt unvermeidlich das Lesen eines ‚fremden Werkes‘ in der eigenen Sprache. [...] Das Original unberührt liegen lassen, dem Zwang des Vergleichens widerstehen: darauf kann man nicht genug insistieren.“

<sup>12</sup> Kuhn: *Antoine Bermans „produktive“ Übersetzungskritik*, S. 93.

### 1.3 Theoretische Ansätze: Ein „Spiegelbild mit Selbstportrait?“ Celan als Autor-Übersetzer

1952 erschien Celans erster Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* und sein Autor machte sich allmählich einen Namen als Lyriker. Am Ende desselben Jahres heiratete Celan die Grafikerin Gisèle Lestrangé. Damit er sich und seine Familie ernähren konnte, nahm er regelmäßig Übersetzungsaufträge an und bemühte sich auch proaktiv um weitere Aufträge; gleichzeitig arbeitete er an seinen Lyrikprojekten. Celan bat nun immer häufiger darum, in den Übersetzungen auch namentlich als Übersetzer genannt zu werden.<sup>13</sup>

Nach Celans Tod 1970 beschäftigte sich die Celan-Forschung vor allem mit seiner Lyrik und brachte diese in Verbindung mit den poetologischen Ansichten, die der Autor in seinen Reden ausformuliert hatte. Dem übersetzerischen Werk wurde zunächst nicht dieselbe Bedeutung beigemessen. Das änderte sich, als 1983 die *Gesammelten Werke* in fünf Bänden im Suhrkamp Verlag erschienen. Die ersten drei Bände umfassten Celans Gedichte, Prosa und Reden, und der vierte Band enthielt die Übertragungen aus dem Französischen. In Band 5 wurden Übertragungen aus anderen Sprachen aufgenommen. Hiermit war es nun möglich, Vergleiche zwischen Original und Übersetzung anzustellen und Übersetzungsanalysen zu machen.

Nachdem Celans Nachlass und seine Bibliothek 1989 in das Deutsche Literaturarchiv Marbach aufgenommen worden waren, konnten die Literaturwissenschaftler seine Übersetzungen besser analysieren und erforschen; auch die bis dahin unveröffentlichten Übersetzungen und Projekte waren nun zugänglich. Es war in manchen Fällen sogar möglich, die verschiedenen Übersetzungsentwürfe- und stufen zu untersuchen und damit die übersetzerischen Entscheidungen nachzuvollziehen, die er getroffen hatte.

Mit der Jahresausstellung „*Fremde Nähe*“ – *Celan als Übersetzer* des Deutschen Literaturarchivs im Zürcher Schiller-Nationalmuseum 1997 änderte sich der Blick auf den Lyriker Celan grundlegend. Die Ausstellung zeigte den Umfang und die Bedeutung von Celan als Übersetzer. Zur Ausstellung erschien ein 700-seitiger Katalog mit vielen literaturwissenschaftlichen Beiträgen zu den einzelnen Facetten von Celans Übersetzertätigkeit.<sup>14</sup>

Auch die Veröffentlichungen der verschiedenen Korrespondenzen mit Freunden und Kollegen und die der persönlichen Briefe haben dazu beigetragen, dass nach und nach ein umfassendes Bild von Celans Übersetzertätigkeit entstanden ist. Diese Bestandsaufnahme zeigt, dass die

---

<sup>13</sup> Vgl. Celan, Paul: „*etwas ganz und gar Persönliches*“ *Paul Celan. Briefe 1934-1970*. (Hrsg.): Barbara Wiedemann, Berlin: Suhrkamp, 2019, S. 314. An Rudolf Hirsch (Cheflektor beim Fischer Verlag und Celan-Förderer), am 26.7.1958: „Lieber Herr Dr. Hirsch, ist es all zu präventios, wenn ich Sie bitte, auf dem Einband mit ganz kleinen Buchstaben zu erwähnen, daß ich der Übersetzer der Zwölf bin? Die Insel hat es beim ‚Bateau Ivre‘ getan, und für mich wäre damit die Vorstellung wahr, daß die Zwölf, anders als diese oder jene Übersetzung, ein wenig mein Buch sind...“

<sup>14</sup> Gellhaus, Axel, et al. „*Fremde Nähe*“ *Celan als Übersetzer*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1997.

Voraussetzungen für eine breitangelegte Celan-Forschung im Laufe der Jahre immer optimaler geworden sind. Der Übersetzer Celan wird nicht mehr vom Lyriker Celan getrennt wahrgenommen, ebenso wenig wie Celans Lyrik von seinen Lyrikübersetzungen getrennt wird. In Celan kommen „ein Dichter und ein Übersetzer in einer Person“<sup>15</sup> zusammen. Dieser Umstand führt zu einer Diskussion auf zwei Ebenen: Einerseits ergibt sich die allgemeinere Frage nach der Sichtbarkeit des Übersetzers in der Übersetzung: Sollte der Übersetzer in der Übersetzung unsichtbar bleiben oder nicht? Andererseits geht es um die Frage nach der Fähigkeit eines Autor-Übersetzers: Können Dichter gleichzeitig Übersetzer sein, bzw. sind Dichter die besseren Übersetzer? Hierbei ist vor allem an das Übersetzen von Lyrik gedacht, aber die Frage kann ebenfalls bei der Übersetzung von Prosa gestellt werden. Daraus leitet sich eine weitere Frage ab, nämlich ob es tatsächlich einen so großen Unterschied macht, ob Lyrik oder Prosa übersetzt wird. Lyrik wird als schwieriger zu übersetzen oder manchmal sogar als unübersetzbar angesehen, während Prosa zu übersetzen als einfacher gilt. Darauf geht das zweite Kapitel dieser Arbeit ausführlicher ein.

### **Die Wörtlichkeit in der Übersetzung, oder: Die Unsichtbarkeit des Übersetzers**

Zur Frage nach der Übersetzbarkeit von Lyrik und danach, inwiefern es dem übersetzenden Lyriker auch gestattet sein sollte, seine eigene Stimme, seinen erkennbaren Ton in seine Übersetzungen einzubringen, gibt es in der Literaturforschung unterschiedliche Meinungen. Im Zusammenhang mit Celans Übersetzungen wird oft der Begriff des „Celanisierens“ benutzt, der vom Übersetzer Karl Dedecius (1921–2016) stammt. Dedecius, der vor allem polnische, aber auch russische Literatur übersetzte, war der Meinung, dass der Übersetzer im Übersetzten aufgehen, sich auflösen müsse und nicht erkennbar hervortreten dürfe. Vor allem bei „großen Dichtern“ solle der Lyriker den Ton angeben und nicht der Übersetzer. Dedecius kritisierte Celans Jessenin-Übersetzungen als „celanisierend“: Celan habe das „Volkstümliche“ bei Jessenin nicht in seine Übersetzung eingebracht, ihn „syntaktisch verändert, entfremdet“<sup>16</sup>. Celan war darüber anderer Meinung und schrieb Dedecius zum Thema der „Wörtlichkeit“ in der Lyrikübersetzung: „Ihnen [...] will es als ein Aufgehen im Sprachmedium des anderen erscheinen –: es bleibt, faktisch, immer ein Nachsprechen, ein zweites Sprechen.“<sup>17</sup> Für Celan ist es unmöglich, als Lyriker-Übersetzer im Prozess der Übertragung aufzugehen und unsichtbar zu bleiben, denn für ihn ist gerade die

---

<sup>15</sup> Telge, Claus: „Zur Sichtbarkeit des Autor-Übersetzers“, in: „Brüderliche Egoisten“ *Die Gedichtübersetzungen aus dem Spanischen von Erich Arendt und Hans Magnus Enzensberger*. Heidelberg, Winter, 2017, S. 7.

<sup>16</sup> Dedecius, Karl: „Slawische Lyrik: Übersetzt – Übertragen – Nachgedichtet“, in: *Osteuropa* 11, 1961, S. 174: Der Begriff „celanisieren“ bezieht sich auf Celans Übersetzung des Gedichts „Herbst“ des russischen Lyrikers Sergei Jessenin. Dedecius meint, dass Celan Jessenin „wesentlich – vor allem syntaktisch – verändert, entfremdet (in diesem Fall celanisierend)“.

<sup>17</sup> An Karl Dedecius, 31.1.1960, in: *Paul Celan, Briefe 1934–1970*, S. 419, (Hervorhebung im Original).

Begegnung mit dem Gedicht, mit dem Autor wichtig. Dedecius und Celan stehen sich in dieser Beziehung unvereinbar gegenüber. Celan erklärt in seinem Brief, dass er nicht meine, der Übersetzer solle frei oder „unverantwortlich“ übersetzen, ganz im Gegenteil: Für ihn ist das Übersetzen „Handwerk, Sauberkeit des Handwerks, Textnähe und Texttreue bleiben Bedingung, oder vielmehr: sie sind, wie stets im Gedicht, Vorbedingung“<sup>18</sup>. Celan betrachtet das Übersetzen eines Gedichts als dialogisches Prinzip. Ob er diese Ansichten auch in die übersetzte Prosa übertragen hat, wird in der Analyse überprüft werden.

### **Celan als „Autor-Übersetzer“ oder „poète-traducteur“**

In der Übersetzungswissenschaft wird ein Schriftsteller oder Lyriker wie Celan, der auch als Übersetzer tätig ist, als „Autor-Übersetzer“ oder „poète-traducteur“ mit einer eigenen Identität wahrgenommen. Zu diesem Phänomen des Autor- oder Dichter-Übersetzers sind in der Literaturforschung zwei vorherrschende Meinungen zu verzeichnen. Einerseits besteht die Theorie, dass Lyriker keine guten Übersetzer seien, da sie versuchen würden, ihre eigene Dichtung in die Übersetzung hineinzubringen, ihr eigenes Gedicht auf Kosten des Ausgangstextes zu schreiben. Andererseits wird die Ansicht vertreten, dass wer nicht selbst Dichter sei, nur schwer Lyrik übersetzen könne, und Lyrik deshalb besser von Lyrikern übersetzt werden sollte. Hans Magnus Enzensberger behauptet sogar, dass „was nicht selbst Poesie ist, nicht Übersetzung von Poesie sein (kann)“<sup>19</sup>.

Octavio Paz beschreibt in seinem Aufsatz *Translation: Literature and Literality*<sup>20</sup>, wie jede Übersetzung eine „Erfindung“ ist, und damit ein einzigartiger Text, der ebenso eigenständig ist wie der Ausgangstext. Auch wenn behauptet werde, dass Lyrik unübersetzbar sei, ist Paz der Meinung, dass dies nicht unmöglich ist, denn Lyrik sei universell. Laut Paz gibt es verschiedene Arten, einen Text in eine andere Sprache zu übersetzen: übertragen, variieren, anpassen usw. Theoretisch sollten nur Dichter Lyrik übersetzen, denn sie benutzen das fremde Gedicht als Ausgangspunkt für ihre eigenen Gedichte, ihre eigene Version. Paz nimmt an, dass ein guter Übersetzer (der nicht ebenfalls Lyriker ist) eine Entfernung zum Gedicht schaffe, um es so besser verstehen zu können. Das Übersetzen von Lyrik sei jedoch vergleichbar mit dem dichterischen Schaffen: Jedes einzelne Wort enthalte viele Bedeutungen. In Prosatexten seien die Bedeutungen meistens eindeutig, in der Lyrik aber gäbe es eine Fülle von möglichen Bedeutungen – laut Paz der fundamentale Unterschied zwischen Lyrik und Prosa beim Übersetzen.

---

<sup>18</sup> Ebd., S. 419.

<sup>19</sup> Enzensberger, Hans Magnus (Hrsg.): *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1960.

<sup>20</sup> Octavio Paz: „Translation: ‚Literature and Literality““, in: *Translation Review* 3, 1979. Übersetzt von Lynn Tuttle.

Trotzdem kann nicht gesagt werden, dass man per definitionem ein Dichter sein muss, um Lyrik übersetzen zu können. Es finden sich sogar viele gute Lyrik-Übersetzer, die selbst keine Dichter sind, sondern „Nur-Übersetzer“, wie Dieter Lamping es nennt – im Gegensatz zum „Dichter-Übersetzer.“<sup>21</sup> Lamping stellt aber fest, dass die literaturwissenschaftliche Forschung sich vor allem mit „Dichter-Übersetzern“ beschäftigt. Er spricht von einer „graduelleren Abschwächung der Orientierung am Original“, denn die „Dichter-Übersetzer“ könnten sich eher eine freie Übersetzung leisten als „Nur-Übersetzer“. Die Übersetzungen dieser Lyriker würden als Teil ihres Gesamtwerkes betrachtet, woraus man folgern könne, dass ihrer Übersetzung mehr Gewicht und mehr Kreativität zugesprochen werde als den Übersetzungen derjenigen, die „nur“ übersetzen, die Berufsübersetzer. Lamping versucht offenkundige Abweichungen in einer Übersetzung nicht sofort als Fehler oder Irrtümer zu deuten, sondern plädiert dafür, Gründe oder Erklärungen für die unklaren Stellen anhand des historisch-literarischen Kontextes des Autors herauszuarbeiten. Er stellt die Frage: „Wie frei ist die literarische Übersetzung?“<sup>22</sup> und beschreibt zwei mögliche Arten der Abweichung: defiziente Abweichungen, die willkürlich und fehlerhaft und nicht mehr nachvollziehbar sind, und poetische Abweichungen, bei denen die Eingriffe des Übersetzers nachvollziehbar sind und in denen sich die „eigene Äußerungsabsicht des Übersetzers manifestiert“<sup>23</sup>. In diesem Sinne können Celans Übersetzungen durch die poetischen Abweichungen als „frei“ betrachtet werden.

In seinem Postskriptum zu *Geisterstimmen – Übersetzungen und Imitationen* meint Hans Magnus Enzensberger, dass der Dichter, der als Lyrik-Übersetzer tätig ist, eine Übersetzung schafft, die „vielleicht sogar ein Spiegelbild [ist], in dem man das Selbstporträt eines Dichters erblicken kann“<sup>24</sup>. Für ihn steht der Dichter-Übersetzer eine Stufe höher als der Übersetzer, der „durch harte Knochenarbeit“ sein Brot verdient. Die Dichter, die Lyrik übersetzen, tun dies vor allem, um selbst besser zu werden, indem sie beim Übersetzen von den älteren Dichtern lernen.

Lawrence Venuti bezeichnet die Übersetzungen von Lyrikern als „poet’s versions“. Sie seien keine Imitation, sondern aus Übersetzung und Adaption zusammengesetzt.<sup>25</sup> Der „Dichter-Übersetzer“ übersetzt das Original auf individuelle Art und folgt dabei seinen eigenen Regeln.

Claus Telge versteht die Autor-Übersetzung als eine „intertextuelle Praktik“. Damit meint er, dass die Beziehung zwischen dem eigenen Schreiben des Autor-Übersetzers, seiner Übersetzung

---

<sup>21</sup> Vgl. Lamping, Dieter (Hrsg.): *Handbuch Lyrik – Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, S. 266.

<sup>22</sup> Lamping, Dieter: „Wie frei ist die literarische Übersetzung? Zu Rilkes Übertragung der Sonette Louise Labés.“ in: *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht, 1996, S. 49–68.

<sup>23</sup> Lamping: *Wie frei ist die literarische Übersetzung?* S. 65.

<sup>24</sup> Vgl. Enzensberger, Hans Magnus: *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen*. Berlin: Suhrkamp, 2020, S. 392.

<sup>25</sup> Venuti, Lawrence: „The Poet’s Version; or, An Ethics of Translation“, in: *Translation Studies*, 4:2, 2011, S. 243.

und des Fremdtextes ein „Sich-selber-näher-Kommen“ herbeiführt.<sup>26</sup> Gerade aus dem „Sichtbarmachen der Differenz“ besteht laut Telge das „konstitutive Grundelement von Celans Übersetzung“. Was wird im Ausgangstext gemeint und was wird in der Übersetzung gemeint? Denn das müsse nicht unbedingt dasselbe sein: In dieser Differenz bewege sich Celans Übersetzungsverfahren, und bekomme dadurch ein hohes Maß an Sichtbarkeit.

Die ausgeführten Überlegungen der Übersetzungswissenschaft beziehen sich vor allem auf Lyrikübersetzungen. Inwiefern könnten sich die Aussagen auch auf Celans Prosaübersetzungen beziehen? Das kann nur der Vergleich mit anderen deutschen Übersetzungen zeigen. Die Celan-Forschung ist heute der Meinung, dass Celans Lyrikübersetzungen mehr als „Celanisierungen“ sind, man hat erkannt, dass seine Eingriffe poetischer Art sind. Stimmt es, dass Celan Prosa eher frei übersetzt oder hält er sich exakt an die Vorlage? Was sind genau die Schwierigkeiten oder die Übereinstimmungen und inwiefern hat Celan von seinem Lyriker-Sein profitiert, als er Prosa übersetzte? Könnte man auch in seinen Prosaübersetzungen von „Celanisieren“ sprechen? Um diese Fragen beantworten zu können, müssen zuerst die wichtigsten Thesen zu Celans Lyrikübersetzungen erörtert werden.

### **Celans Lyrikübersetzungen: Forschungsstand**

Anlässlich von Celans russischen Lyrikübersetzungen, also schon vor dem Erscheinen der *Gesammelten Werke* 1983, wurden erste Versuche unternommen, seinen Übersetzungsstil zu analysieren und in eine Diskussion einzubinden. Zunächst nahmen die Kritiker Celans Übersetzungen russischer Lyrik nicht positiv auf. Der Vorwurf, er übersetze zu frei und ‚celanisiere‘, löste sich jedoch nach und nach auf und es ist stattdessen von „Nachdichten“<sup>27</sup> die Rede. Jahre zuvor hatte Claire Goll Paul Celan beschuldigt, die Gedichte ihres verstorbenen Mannes nicht wortgetreu übersetzt, sondern nur „nachgedichtet“ zu haben. Es wäre denkbar, dass die „Goll-Affäre“ Celan dazu veranlasst hat, einen persönlichen Stil zu entwickeln, so dass sich ähnliche Anschuldigungen nicht wiederholen würden.<sup>28</sup>

Wie vielfältig die übersetzerische Tätigkeit Celans war, kann an den vielen Celan-Forschungsinteressen und -richtungen abgelesen werden, die sich in den folgenden Jahren entwickelten. Die Celan-Forscher richteten ihr Interesse zunächst auf Celans Beschäftigung mit

---

<sup>26</sup> Telge, *Brüderliche Egoisten*, S. 48.

<sup>27</sup> Vgl. Anm. 14 zu Karl Dedecius.

<sup>28</sup> Vgl. *Celan-Handbuch*, S. 188. Claire Goll beschuldigte Celan, er habe das Werk ihres Mannes Yvan Goll plagiiert. Ihre mit antisemitischem Unterton geäußerten Vorwürfe erwiesen sich nachweislich als falsch. Die „Goll-Affäre“ traf Celan zutiefst, denn sie deckte auf, dass der Antisemitismus im Nachkriegsdeutschland noch nicht bewältigt worden war.



der russischen Lyrik, aber auch auf seine Übersetzungen englischer/amerikanischer Lyrik<sup>29</sup> und der französischen Symbolisten.<sup>30</sup>

Peter Szondi war einer der ersten Literaturwissenschaftler, der sich intensiver mit Celans Lyrikübersetzungen beschäftigte. Er schrieb 1970 den Essay *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit* über Celans Übersetzung von Shakespeares Sonett 105.<sup>31</sup> Die darin enthaltenen Thesen behandeln die Theorie des Übersetzens und sind laut Peter Goßens „eine wichtige Ausgangsposition für das Verständnis des dichterischen Werks von Paul Celan überhaupt“<sup>32</sup>. Szondi fragte sich, welchen Stellenwert die Biografie des Dichters für das Verständnis seiner Lyrik einnimmt. In seiner Schrift zeigte Szondi, wie das Sonett in Celans Übersetzung nicht mehr vom „Ich“ ausgeht, sondern vielmehr das „Ich“ selbst darstellt. Darin weiche es vom Original ab. Dies hatte Szondi auch an Celans eigener Lyrik festgestellt: ein „referenzlose[s] Sprechen“, das keines lyrischen Ichs mehr bedarf. Das eigentliche Thema bei Celans Übersetzung sei eben diese Beständigkeit.

Adelheid Rexheuser analysiert 1975 Celans Lyrikübersetzungen aus dem Russischen.<sup>33</sup> In ihrem Beitrag vergleicht sie Verse der Lyriker Blok, Mandelstam und Jessenin mit Celans Übersetzungen und merkt an, dass Celan frei übersetzte und eine poetische Technik anwandte, die „sich verselbständigt in der Sprache des Übersetzers“. Sie kommt zu dem Schluss, dass Celans Übersetzungen schwieriger zu verstehen seien als die Originale und dass dies durch Celans „ungewöhnliche Wortstellungen, die nicht durch den Kontext inhaltlich gerechtfertigt werden“, verursacht werde.<sup>34</sup> Celan habe eine „Tendenz zum Nicht-Satz“. Rexheuser bezeichnet die große Zahl an Komposita als eine Vorliebe Celans und meint, dass er „seinen individuellen Sprachgewohnheiten [...] und nicht etwa nur den Normen der deutschen Sprache“ folge.<sup>35</sup> Sie fragt sich,

wieweit [die Übersetzungen] in sich selbst poetische Qualität haben, das heißt, wieweit es dem Übersetzer-Dichter gelingt, die fremden Gedichte seiner Sprache zu assimilieren. Wo dies nämlich nicht gelingt, werden die Umformungen zur leeren Geste, die poetische Technik zur bloßen Manier. Das geschieht in den hier untersuchten Übersetzungen nicht selten.<sup>36</sup>

---

<sup>29</sup> May, Markus: „Ein Klaffen, das mich sichtbar macht“. *Untersuchungen zu Paul Celans Übersetzungen amerikanischer Lyrik*. Heidelberg: Winter, 2004.

<sup>30</sup> Harbusch, Ute: *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*. Göttingen: Wallstein, 2005.

<sup>31</sup> Szondi, Peter: „Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragungen von Shakespeares Sonett 105“, in: *Celan-Studien*. Berlin/Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016 [1972], S. 13–45.

<sup>32</sup> Goßens, „*Fremde Nähe*“, S. 448.

<sup>33</sup> Adelheid Rexheuser: „Die poetische Technik Paul Celans in seinen Übersetzungen russischer Lyrik“, in: *Arcadia* 10, 1975, S. 273–295.

<sup>34</sup> Rexheuser, *Die poetische Technik Paul Celans*, S. 279.

<sup>35</sup> Ebd., S. 290.

<sup>36</sup> Ebd., S. 294.

Rexheuser spricht von „[G]elingen“, als ob die Übersetzung nur dann gelungen wäre, wenn der Übersetzer den Originaltext seiner Sprache angepasst hätte. Sie fragt sich aber nicht, woher die „Umformungen“ kommen und was Celan dazu veranlasst haben könnte, so zu übersetzen. Mit anderen Worten, den Kontext lässt sie außer Acht.

1985 erschien Leonard Olschners umfassende Studie *Der feste Buchstab – Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*. Im Vorwort schreibt der Literaturwissenschaftler, dass seine Studie „erstmalig den Versuch unternimmt, Paul Celans gesamtes Übertragungswerk im Kontext seiner Dichtung und Poetik zu sehen“, und dass er dies tun könne, weil die *Gesammelten Werke* Celans zwei Jahre zuvor veröffentlicht worden seien. Olschner ist der Meinung, dass in Celans Lyrikübersetzungen Tendenzen und stilistische Eigenschaften zu erkennen seien, „die Celans Signatur aufweisen“. Es handle sich hierbei aber nicht um eine Technik des Übersetzens, denn das würde ihn an ein System und „etwas von außen Auferlegtes“ erinnern. Für ihn wäre eine „solche Technik als Arbeitserleichterung hauptsächlich für Prosaübersetzung [brauchbar]“<sup>37</sup>. Olschner verwirft daher Rexheusers Thesen, da sie Celans Übersetzungen auf eine Technik reduzierten. Er fasst die „Signatur“ des Übersetzers Celan unter dem Begriff der „Parataxis“ zusammen. Das Bemerkenswerte sei eine „Zerlegung und Verselbständigung der Teile“, die engmaschige Struktur, dichter als die Vorlagen, die Neigung zum Nominalen durch Weglassung oder Substantivierung von Finitverben. Archaische Ausdrücke würden wiederbelebt, deutsche Ausdrücke hingegen eher gemieden, da sie „durch nationalsozialistischen Mißbrauch untragbar belastet seien“<sup>38</sup>. Olschner nennt Celans Übersetzerstil „insgesamt parataktisch“<sup>39</sup>. Sein Übersetzungswerk sei kein „dichterisches Beiwerk“, es helfe dem Lyriker vielmehr, sich auf die Dichtung und Poetologie vorzubereiten, sich besser zu artikulieren. Der Literaturwissenschaftler betrachtet Celans Übersetzungswerk zusammen mit seiner Dichtung und seinen poetologischen Überlegungen als die Seiten eines Prismas, dessen drei Achsen stets aufeinander bezogen sind. Dies ist die erste umfangreichere Studie, die auf den Kontext der Übersetzung eingeht und intertextuelle Bezüge zu Celans übrigen Werk herstellt.

1997 erschien der Sammelband *Stationen. Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans Übersetzungswerk*, herausgegeben von Jürgen Lehmann und Christine Ivanović.<sup>40</sup> Die Beiträge in diesem Band beschäftigen sich vor allem mit denjenigen Übersetzungen Celans, die bis dahin noch nicht oder kaum in der Celan-Forschung beachtet worden waren. Ein weiterer Sammelband zu

---

<sup>37</sup> Olschner, Leonard: *Der feste Buchstab – Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1985, S. 58–59.

<sup>38</sup> Olschner: *Der feste Buchstab*, S. 71.

<sup>39</sup> Ebd., S. 72.

<sup>40</sup> Lehmann, Jürgen (Hrsg.): *Stationen. Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans Übersetzungswerk*. Heidelberg: Winter, 1997.

Celan als Übersetzer von Lyrik und Prosa erschien 1999 *Poetik der Transformation: Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*<sup>41</sup>.

Die Studie von Markus May „*Ein Klaffen, das mich sichtbar macht*“<sup>42</sup> beschäftigt sich mit Celans Übertragungen aus dem amerikanischen Englisch. May begann seine Forschung 1997 mit einem Beitrag in *Stationen, Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans Übersetzungswerk*. Obwohl May eine Reihe von Stilfiguren und rhetorischen Mitteln nennt, die Szondi, Olschner und andere als spezifisch für Celans Übersetzungen herausgearbeitet haben, bleibt er mit Olschner kritisch gegenüber der Annahme eines methodischen Vorgehens, „besonders wenn es als eine Art Passepartout fungieren soll“, was seiner Meinung nach zur Folge hätte, dass alle Übersetzungen verzerrt und nivelliert würden.<sup>43</sup> Die Vielfältigkeit der Textsorten, die Celan übersetzt hat, erschwert es meines Erachtens in der Tat, Celans Übersetzungen nach immer gleichen Kriterien zu untersuchen; vor allem aber sollte der biografische und literarische Kontext miteinbezogen werden. Zusammenfassend meint May, dass „generalisierende Aussagen über einen etwaigen ‚Celanschen Übersetzungsstil‘ in neueren Arbeiten kaum noch anzutreffen“<sup>44</sup> seien. In den Nachwörtern der übersetzten Prosa oder in den Feuilletons wird aber trotzdem von der „Übersetzerstimme Celans“ oder von „typisch Celan“ gesprochen.

Eine weitere Studie, die sich mit Celans Lyrikübersetzungen beschäftigt, ist die 2005 publizierte Arbeit *Gegenübersetzungen* von Ute Harbusch.<sup>45</sup> Sie untersuchte Celans Übersetzungen der französischen Symbolisten, unter anderen Apollinaire, Eluard, Mallarmé, Rimbaud und Valéry. Ihre Übersetzungsanalysen hat Harbusch auf der Grundlage von Szondis Vorgehen ausgeführt. Sie untersuchte Celans deutsche Übertragungen vor allem auf Abweichungen vom Original, um aus der Differenz Erkenntnisse zu gewinnen. Ein immer wiederkehrendes Charakteristikum in den Übersetzungsanalysen der Celan’schen Übertragungen sei der „gestische Moment von Celans Sprache“<sup>46</sup>. In ihrer Einleitung schreibt sie, dass sich „in der Literatur mittlerweile so etwas wie ein Vermessen von Distanzen eingebürgert“ habe; so hätte Mandelstam Celan nähergestanden als zum Beispiel Simenon, „doch war und blieb jedes Übersetzen für ihn die Möglichkeit einer dichterischen Begegnung und die Überwindung eines Abgrunds zugleich“<sup>47</sup>. Auch in diesem Sinne sollen in der vorliegenden Arbeit die „Brot- und Gelegenheitsübersetzungen“ von französischen Prosatexten untersucht und analysiert werden: als eine Begegnung mit dem Prosaübersetzer Celan.

---

<sup>41</sup> Bodenheimer, Alfred (Hrsg.) et al.: Tübingen: *Poetik der Transformation: Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*. Tübingen: Niemeyer, 1999.

<sup>42</sup> Vgl. Anm. 28.

<sup>43</sup> Vgl. May: „*ein Klaffen, das mich sichtbar macht*“, S. 59.

<sup>44</sup> Ebd. S. 57

<sup>45</sup> Ute Harbusch: *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*. Göttingen: Wallstein, 2005.

<sup>46</sup> Harbusch: *Gegenübersetzungen*. Einleitung, S. 11.

<sup>47</sup> Ebd., S. 11.

2007 veröffentlichte Florence Pennone *Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*.<sup>48</sup> Sie untersucht vor allem Celans Übersetzungen aus dem Werk von Benjamin Péret, Guillaume Apollinaire, Jules Supervielle und André du Bouchet, mit dem Ziel, die Entwicklungslinien in Celans Übersetzungen aufzuzeichnen und diese mit den Entwicklungen zu vergleichen, die Celans eigene Dichtung durchgemacht hat. „Übersetzungspoetik und eigene Poetik sind bei Celan unzertrennlich verbunden, mehr noch: Sie entwickeln sich bis 1960 parallel zueinander [...]“<sup>49</sup>. Celan setze in der Übersetzung Stilmittel ein, die er auch in seiner eigenen Dichtung verwende: Parataxe, starke Interpunktionszeichen wie Gedankenstriche, Inversionen mit pronominaler oder deiktischer Wiederaufnahme, einen persönlichen, zäsurreichen Stil. Die Autorin spricht von allgemeine[n] Tendenzen in der Semantik, von Vergleichen, Metaphern, eine größere Verdichtung, Komposita; Dieser Stil würde im Laufe der fünfziger Jahre immer prägnanter. Diese Merkmale nehmen im Laufe der sechziger Jahre wieder ab, „so ist eine Tendenz zur Nachahmung des französischen Satzgefüges sowie zur Romanisierung der Lexik“<sup>50</sup> anzutreffen.

Pennone kommt zu dem Ergebnis, dass „die Übersetzungen in ihrer Abfolge starke stilistische Unterschiede auf[weisen]“, und sie stellt zwei Tendenzen fest: erstens eine sich immer weiter vom Original entfernende Übersetzung, die immer freier wird – und dann ab den späten sechziger Jahren eine Rückkehr zur „wörtlichen Übersetzung“. Parallele Entwicklungen in Celans eigener Lyrik seien sichtbar; so würde die zunehmende Zerstückelung der Syntax zu einer Art stockender, pausierender Sprache, die 1959 zum Gedichtband *Sprachgitter* geführt habe. Celans Übersetzerstil der späten sechziger Jahre, sei geprägt von Genauigkeit und Wörtlichkeit; es seien wörtliche Nachschriften, die das Original treu wiedergeben. Pennone meint, dass diese Entwicklungen sich vor allem an Satz- und Wortbildung, an Versform und Rhythmus zeigen. Ihre These ist, dass sich das wörtliche Übersetzen Celans auf zeitgenössische Autoren beziehe. Sie ist davon überzeugt, dass Celan sich beim Übersetzen historischer Autoren wie zum Beispiel Rimbaud freier fühlte als bei zeitgenössischen und teils auch mit ihm befreundeten Autoren wie Char und Michaux.

Angela Sanmann ist anderer Meinung; in ihrer Studie *Poetische Interaktion* zeigt sie, dass Celans Übersetzungen von Char und Michaux zum Teil sehr frei sind, gerade mit Blick auf eine extreme Form der Wörtlichkeit, die dann ihrerseits wieder zu etwas ganz Eigenwilligem wird. Sanmann meint, dass dieses wörtliche Übersetzen bei Celan nicht festgelegt sei, sondern dass er je nach

---

<sup>48</sup> Pennone, Florence: *Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*. Tübingen, Niemeyer, 2007.

<sup>49</sup> Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik*, S. 46.

<sup>50</sup> Ebd., S. 477

Kontext mehr oder weniger nah an der Vorlage übersetze.<sup>51</sup> Die Strategie der Wörtlichkeit bedeute für Celan nicht, dass die Übersetzerstimme nicht mehr vorhanden sei, sondern dass sie im Gegenteil in der Übersetzung wahrnehmbar bleibe. Die Stimme des Übersetzers forme so die zweite Stimme, das Gegenüber der Stimme aus dem Original. Dies könne zurückgeführt werden auf Novalis' „poetische[n] Geist“ der zu der Art der verändernden Übersetzungen gehört:

Der wahre Übersetzer dieser Art muß in der That der Künstler selbst seyn, und die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben können. Er muß Dichter des Dichters seyn und ihn also nach seiner und des Dichters eigner Idee zugleich reden lassen können.<sup>52</sup>

Dieser Gedanke, dass der Übersetzer neben dem Dichter in der Übersetzung auch „zu Wort“ kommen kann und darf, entspricht ganz Celans Art zu dichten und zu übersetzen.

---

<sup>51</sup> Sanmann, Angela: *Poetische Interaktion. Französisch-deutsche Lyrikübersetzung bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013, S. 201.

<sup>52</sup> Novalis: Nr. 68, Blütenstaub (Aphorismen), in: *Atheneum*, Berlin, 1789.

## 2. „Prosazeile bis ans Ende“: Celan und die Prosa

Im vorherigen Teilkapitel wurde gezeigt, wie Celan als Lyriker und Übersetzer in der Celan-Forschung wahrgenommen wird und was seine Lyrikübersetzungen ausmacht. Über Celan als Übersetzer oder Autor von Prosa ist bisher weniger publiziert worden. Auch im Allgemeinen kann gesagt werden, dass die spezifische Problematik des Übersetzens von Prosa in der Übersetzungswissenschaft kaum erörtert wird; über die Schwierigkeiten der Lyrikübersetzung dagegen sind viele Werke und Theorien publiziert. Ein möglicher Grund dafür könnte sein, dass das Übersetzen von Lyrik als schwieriger als das Prosaübersetzen betrachtet wird, da die Struktur von Prosa als einfacher eingestuft wird. Dass dies jedoch nicht unbedingt der Fall ist, könnte zum Beispiel anhand der stark konstruierten Prosa Flauberts gezeigt werden, die immer wieder eine Herausforderung für die Übersetzer darstellt. Ein anderes Beispiel für einen als schwer übersetzbar geltenden Prosatext ist *Ulysses* (1922). Dieser experimentelle, modernistische Roman von James Joyce besteht aus einem langen *stream of consciousness* und umständlich formulierten inneren Monologen. An solchen komplizierten Übersetzungen arbeiten manchmal mehrere Übersetzer im Team zusammen.

Die meisten Übersetzer, vor allem wenn sie selbst keine Autoren sind, beschäftigen sich in der Regel wenig mit der Poetologie ihres Übersetzens. Die Literaturwissenschaftlerin Susann Bassnett hat beobachtet, wie ihre Studenten einen Prosatext übersetzen: Sie beginnen auf der ersten Seite, ohne den gesamten Text in den Blick zu nehmen. Dies wäre bei einer Gedichtübersetzung nicht möglich, denn Form und Inhalt eines Gedichts sind eng miteinander verbunden und werden so auch beim Übersetzen behandelt.<sup>53</sup> Dies ist anders bei Dichtern, die gleichzeitig auch (Lyrik) übersetzen: Sie reflektieren über ihre Methoden und Strategien ihrer Übertragung. Dichter und Lyrikübersetzer sind sich der Form eines Gedichts bewusst. Der Übersetzer von Prosa hat es also mit einer anderen Struktur zu tun. Anders als in der Lyrikübersetzung wird nicht Satz für Satz übersetzt; der Ausgangstext muss als Ganzes betrachtet werden. Eher als in der Lyrikübersetzung wird die Paraphrase beim Prosaübersetzen akzeptiert. Darauf deuten auch die immer wieder zurückkehrenden Vorbehalte gegen Celans Lyrikübersetzungen hin: Er übersetze zu frei, er eigne sich den Text an, kurz, er „celanisiere“.

Was waren nun Celans eigene Ansichten zum Übersetzen von Prosa – zum Übersetzen im Allgemeinen? Seine 2019 erschienene Korrespondenz enthält einige Briefe, in denen er sich dazu äußert. Außerdem konnten aus denn vielen Korrespondenzen, die Celan geführt hat, biografische Einzelheiten hervorgehoben und mit den Übersetzungen in Verbindung gebracht werden. Barbara

---

<sup>53</sup> Susan Bassnett, *Specific Problems of Literary Translation – Translating Prose*, in: *Translation Studies*. 2014 (1980), S. 119f.

Wiedemann untersuchte anhand der Korrespondenz die theoretischen Äußerungen des Dichters zur Übersetzung und zum Konzept der Wörtlichkeit bzw. zum freien Übersetzen.<sup>54</sup> Dabei stellt sie vor allem fest, dass Celan sich als „Übersetzer, ja als Übersetzungsphilologe [...] umfassend mit Fragen des Übersetzens auseinandersetzt.“ Er sei sich darüber im Klaren gewesen, dass die Person des Übersetzers sowie der zeitliche Kontext beim Übersetzen eine elementare Rolle spielen. Der Übersetzer Celan machte auch als Übersetzer eine Entwicklung durch und aus den Briefen geht hervor, dass er sich dessen bewusst war. So hätte er zum Beispiel manches anders übersetzt, hätte er dazu die Gelegenheit gehabt. „Ich wollte, ich hätte *freier* übersetzt“, sagt er im Nachhinein zum Beispiel über den Roman *Im Bereich einer Nacht* von Jean Cayrol.<sup>55</sup>

Wäre auch mit einer ähnlichen Entwicklung in den Prosaübersetzungen, das heißt von einer Treue zum Original zu Beginn der fünfziger Jahre hin zu freierem Übersetzen der Prosa der sechziger Jahre zu rechnen gewesen? Hat Celan die *Maigret*-Romane von Simenon wortgenau übersetzt und war seine *Promontoire*-Übersetzung freier? Ob Celan in den Prosaübersetzungen ähnliche Übersetzungseingriffe wie in seinen Lyrikübersetzungen vorgenommen hat, wird sich nach der Analyse der Übersetzungsvergleiche herausstellen, die im dritten Kapitel dieser Arbeit vorgenommen werden sollen.

## 2.1 Celans Prosa: Erzählend, theoretisch und essayistisch

Für die vorliegende Arbeit, die sich vor allem mit den Prosaübersetzungen beschäftigt, ist es notwendig, zuerst Celans Einstellung zur Prosa und zum Prosaschreiben an sich zu untersuchen. In diesem Prosafragment definiert Celan, was Prosa von Lyrik unterscheidet:

Prosazeile bis ans Ende  
Gedichtzeile –  
Das Ausgesparte  
der Mensch bleibt ansprechbar, doch mußst du ihn zu packen wissen<sup>56</sup>

In der Prosa ist der Mensch (oder das Gegenüber, das „Du“) am ehesten „ansprechbar“, denn dort gehen die Zeilen „bis ans Ende“, dort können Gedanken freier und ausführlicher entwickelt und niedergeschrieben werden als in einem Gedicht. Im Gedicht sind die Verse meistens kurz und dadurch entstehen – auch optisch – Aussparungen. Trotzdem kann ein Gespräch mit dem Gegenüber stattfinden, denn es „bleibt ansprechbar“, auch im Gedicht. Das „Ausgesparte“, das was nicht gesagt werden kann, das, was verstummen lässt, darauf kommt es ja in Celans Lyrik an.

---

<sup>54</sup> Barbara Wiedemann: „Alles ist gewahrt, Wort, Gestimmtheit, Gestalt“ Paul Celans Briefe als Quelle seiner Übersetzungspoetik, in: *Poetica* 52 (2021), S. 99.

<sup>55</sup> An Otto F. Walter, 30.3.1961, in: Celan, *Briefe*, S. 500.

<sup>56</sup> Celan, Paul: „*Mikrolithen sinds, Steinchen*“: die Prosa aus dem Nachlaß. Hrsg. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005. Theoretische Prosa, Nr. 159, S. 96.

Celan versucht den Leser mit poetisch-stilistischen Mitteln zu fesseln und drückt das Unsagbare in seiner Lyrik oft durch drei Auslassungspunkte aus. Die Form spielt in der Lyrik eine große Rolle.

Celan hat mehrmals geäußert, dass er selbst gerne Prosa verfassen würde. Aus der Korrespondenz mit Freunden oder Kollegen geht aber hervor, dass er sich in den frühen fünfziger Jahren nicht dazu bewegen konnte. Es wäre vorstellbar, dass die Lyrik, das Schreiben von Gedichten, ihn daran hinderte, längere Prosatexte zu verfassen, wie die folgenden Zeilen an Wolfgang Weyrauch zeigen: „Seit Jahren hinke ich nun hinter diesen Versen her, sie geben mich nicht frei, nehmen alle meine Gedanken in Anspruch, und so kann ich nicht weiter – zu der Prosa, die ich so gern schreiben möchte.“<sup>57</sup> Hieraus ist auch zu spüren, dass das Schreiben von Gedichten in diesen Jahren der Anschuldigungen und antisemitischen Vorfälle während der Lesungen und Treffen in Deutschland etwas Wichtiges, ja Lebensnotwendiges für Celan bedeutete. Seinem Freund, dem Schriftsteller Rolf Schroers schreibt er: „Im Herbst, wenn sich hier einiges für mich geklärt haben wird, will ich zu schreiben versuchen, diesmal Prosa. Wenn Sie wüßten, wie ich Sie um Ihren neuen Roman beneide!“<sup>58</sup> Diese Zitate belegen auch, dass Celan sich als „Autor-Übersetzer“ vielleicht als sein eigener Konkurrent empfindet; der Autor und der Übersetzer in ihm kämpfen um die verfügbare Zeit und Energie. Wer übersetzt, kann sich nicht um das eigene Schreiben kümmern, und wer schreibt, dem bleibt kaum Zeit zum Übersetzen. Wer dichtet, kann sich nicht gleichzeitig intensiv mit erzählender Prosa befassen.

Die gesammelten Prosatexte und Fragmente aus Celans Nachlass sind 2005 bei Suhrkamp erschienen: „*Mikrolithen sinds, Steinchen*“, herausgegeben von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. In dieser kritischen Ausgabe sind Celans zu Lebenszeit unveröffentlichte Aphorismen, fiktionale Prosa, theoretische Prosa, Entwürfe für poetologische Texte, Vorträge, Interviews und weitere Textfragmente veröffentlicht, die nicht in den *Gesammelten Werke* enthalten sind. Dem Nachwort ist zu entnehmen, dass Celan in den fünfziger Jahren möglicherweise an einem längeren Prosatext gearbeitet hat, denn seine Frau Gisèle Lestrangé wünscht ihm, dass er an seiner „Nouvelle“ weiterschreiben kann.<sup>59</sup> Tatsächlich hat Celan nur einen einzigen erzählenden Prosatext publiziert: *Gespräch im Gebirg*. Weitere Prosatexte, die zu Lebzeiten veröffentlicht wurden, sind ein Essay (*Edgar Jené und der Traum vom Traume*) und eine kleine Sammlung Kurzprosa, oder Aphorismen, die unter dem Titel *Gegenlicht* in der Zeitschrift *Die Tat* erschien.<sup>60</sup> Celans übrige Prosa hat weniger einen erzählenden als einen theoretischen Charakter. Bekannt sind die Reden: die Ansprache 1958 in Bremen (*Bremer Rede*) und 1960 die Büchner-Preisrede (*Der Meridian*) sowie die

---

<sup>57</sup> An Wolfgang Weyrauch, 24.6.1952, in: Celan, *Briefe*, S. 123.

<sup>58</sup> An Rolf Schroers, 9.8.1952, in: Celan, *Briefe*, S. 127.

<sup>59</sup> Vgl. Nachwort „*Mikrolithen sinds, Steinchen*“, Anm. 2, S. 221.

<sup>60</sup> Es handelt sich um siebzehn Aphorismen, die am 12.3.1949 veröffentlicht wurden.



Ansprache 1970 in Israel und die Antwort auf eine Umfrage<sup>61</sup>. Auch die Vorträge und Lesungen sind Prosaarbeiten, wie zum Beispiel der Wuppertaler Vortrag *Von der Dunkelheit des Dichterischen* (1959) und *Osip Mandelstamm, eine Lesung für das Schweizer Radio* (1966). In diesen Texten stellen die poetologischen Ausführungen Celans das zentrale Thema dar.<sup>62</sup>

Der Lyriker Celan war ein vielfältiger Briefeschreiber. Schlussfolgernd kann gesagt werden, dass er außer Lyriker auch Prosaautor war. Als Gymnasialschüler und später als Student hat sich Celan schon für das Übersetzen – auch von Prosa – interessiert. Es sollte ihm sogar das Überleben in der Nachkriegszeit in Rumänien ermöglichen.

## 2.2 Celans frühe Prosaübersetzungen: „Brotübersetzungen“ und „Gelegenheitsarbeiten“?

Als 2008 das Celan-Handbuch erschien, wurde darin den Übersetzungen ein eigenes Kapitel gewidmet. Hier kommt die Schwierigkeit des Begriffs „Brotübersetzung“ zur Sprache.<sup>63</sup> Wenn in der Forschung von Celans Prosaübersetzungen die Rede ist, werden diese im Allgemeinen als „Gelegenheits- oder Brotübersetzungen“ betrachtet; damit sind bezahlte Übersetzungsaufträge gemeint, die Celan angenommen hat, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Man kann aber nicht behaupten, dass alle Prosaübersetzungen per definitionem Brotübersetzungen sind. Es muss außerdem zwischen Gelegenheitsarbeiten einerseits und Brotübersetzungen andererseits unterschieden werden. Die Definition von „Gelegenheitsarbeit“ ist laut Duden „nur vorübergehend angenommene Arbeit, Erwerbstätigkeit“<sup>64</sup>. Dazu können künstlerische, literarische Übersetzungen gehören, bei denen wahrscheinlich ein größeres Eigeninteresse als bei einer Brotübersetzung anzunehmen wäre. „Brotübersetzung“ dagegen, ist ein Begriff, der nicht in den Wörterbüchern zu finden ist. Das Kompositum hat eine pejorative Bedeutung. Mit „Brotübersetzungen“ sind Arbeiten gemeint, die nur wenig mit einer dichterischen oder künstlerischen Tätigkeit zu tun haben. Sie werden wegen des Lohns angenommen und meistens innerhalb knapper Fristen ausgeführt.

Es ist meiner Meinung nach schwierig, Celans Prosaübersetzungen nach diesen Kriterien einzuteilen. Anhand des biografischen Kontextes kann belegt werden, dass für ihn nicht jedes zu übersetzende literarische Werk unbedingt eine interessante übersetzerische Tätigkeit in Aussicht

---

<sup>61</sup> „Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker“, Paris, 1958, in: *Gesammelte Werke* in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden.

<sup>62</sup> Celans Vorstellungen über die Dichtung hat er vor allem im Austausch mit Heidegger und Adorno zur Sprache gebracht. Die Frage war: Wie konnten nach dem Holocaust noch Gedichte geschrieben werden? Celans Antwort darauf war, dass das möglich sei, denn die Dichtung solle die Dinge „wahr“ darstellen, zu gleicher Zeit aber nicht sinnstiftend sein.

<sup>63</sup> Vgl. *Celan-Handbuch*, „Übersetzen als Brotberuf“, S. 185 ff.

<sup>64</sup> Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Gelegenheitsarbeit> (letzter Zugriff am 10.11.2021).

stellte, auch wenn der Autor und sein Roman preisgekrönt waren. Obwohl die *Maigret*-Kriminalromane in der Celan-Forschung als „reine Brotübersetzungen“ dargestellt werden, habe ich sie dennoch in meinen Übersetzungsvergleich aufgenommen und analysiert. Christoph Schwerin, dem Celan seine Übersetzungen in die Schreibmaschine diktierte, meint, dass

Celan das Übersetzen auch solcher Texte, deren Last er sich schnell hätte entledigen können, handwerklich sehr ernst [...] nahm. [...] Celan konnte unter jeder Ungenauigkeit und Leichtfertigkeit im Originaltext leiden und war versucht, sie in der deutschen Übersetzung zu korrigieren.<sup>65</sup>

Daraus kann geschlossen werden, dass sich Celan sowohl bei den sogenannten Brotübersetzungen als auch bei den Gelegenheitsarbeiten stets darum bemühte, gewissenhaft zu übersetzen. Das Übersetzen war nicht nur eine Geldquelle, sondern auch – vor allem gilt das für die Lyrik – eine Leidenschaft Celans. Diese Hypothese soll im Fortgang dieser Arbeit verifiziert werden.

Nachdem Celan zu Beginn des Jahres 1958 den mit 8000 DM dotierten Bremer Literaturpreis bekommen hatte, war er weniger auf „Brotübersetzungen“ angewiesen und konnte sich zunehmend seinen Lyrikübersetzungen widmen. Dass er sich trotzdem auch weiter auf Prosaübersetzungsaufträge einließ, zeigt die Übersetzung von Henri Thomas' *Le Promontoire* aus dem Nachlass, die im dritten Kapitel dieser Arbeit besprochen wird. Zuerst sollen im Folgenden aber die Anfänge seiner Beschäftigung mit dem Übersetzen von Prosa aufgezeigt werden.

### 2.3 „Mit Worten gespielt“: Celans Prosaübersetzungen 1946 bis 1960

Im Frühling 1945 verließ Celan Czernowitz, das nun zur Sowjetunion gehörte, und fuhr nach Bukarest. Dort fand er eine Anstellung als Redakteur und Übersetzer im Verlag *Cartea Rusă* („Das russische Buch“), wo er russische Literatur ins Rumänische übersetzte. Die frühesten Spuren von publizierten Prosaübersetzungen stammen aus dem August 1946, als Celans rumänische Übersetzung *Un erou al timpului nostru*, (*Ein Held unserer Zeit*) von Michail Lermontow herausgebracht wurde.<sup>66</sup> Im selben Jahr erschien seine rumänische Übersetzung von vier Erzählungen Anton Tschechows<sup>67</sup>; Celan nannte sich zu dieser Zeit Paul Ancel – in Anlehnung an seinen Geburtsnamen Antschel. Er übersetzte in Bukarest auch Erzählungen von Kafka ins Rumänische: *Der Ausflug ins Gebirge*, *Eine kaiserliche Botschaft*, *Vor dem Gesetz*, *Der Fahrgast* und *Die Vorüberlaufenden*. Diese wurden aber nicht veröffentlicht. Als die Kommunisten ihre Macht in Rumänien festigten und eine stalinistische Politik auf allen Ebenen der Gesellschaft einführten, flüchtete Celan Ende 1947 nach Wien. Hier fand der als Flüchtling Registrierte zwar Anschluss an

---

<sup>65</sup> Schwerin, Christoph: *Als sei nichts gewesen. Erinnerungen*. Berlin: edition ost, 1997, S. 202–203.

<sup>66</sup> Auf Russisch: *Герой нашего времени*, 1840.

<sup>67</sup> Celan übersetzte die Novellen „Die Bauern“, „Das Haus mit Mezzanin“, „Die Köchin heiratet“ und „Die Knaben“ ins Rumänische und schrieb dazu ein ausführliches Vorwort, vgl. dazu *Mikrolitben sinds*, S. 177–181. Der Titel dieses Buches: Cehov, Anton. *Tăraniü. Schite*. [Traducere din limba rusa de Paul Ancel.] Bukarest: Editura de Stat, 1946 [deutsch: *Die Bauern. Novellen*].

den literarischen Betrieb, aber er fühlte sich auch hier als „Ostjude“ fehl am Platz. Celan blieb bis Juli 1948 in Wien, danach emigrierte er nach Paris, die Stadt, in der er bis zu seinem Tod 1970 lebte und arbeitete.

Die deutsche Sprache war ab 1948 die Sprache, in die Celan aus verschiedenen anderen Sprachen übersetzte. Die Vielfältigkeit der frühen Prosaübersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche kann hier nur kurz umrissen werden, aber die Werke sollen dennoch erwähnt werden, da sie zeigen, mit welchen Prosatexten sich Celan als Übersetzer beschäftigte. Ausserdem zeugen regelmäßige Aussagen in seiner Korrespondenz von den Erfahrungen und Schwierigkeiten, mit denen er beim Übersetzen zu kämpfen hatte.

Im März 1949 übersetzte Celan innerhalb von nur zwei Tagen den kurzen Aufsatz *Lettre aux Américains* von Jean Cocteau. Dieses essayartige Werk erschien noch im selben Jahr im Karl Rauch Verlag unter dem Titel *Der goldene Vorhang*. Für Celan war es die Übersetzung „einer kleinen, nicht sehr bedeutenden Sache von Cocteau [...]“. Das Buch wurde nach Deutschland und in die Schweiz geschickt, aber, wie er ebenfalls im Brief erwähnt, erwartete er nicht viel davon.<sup>68</sup>

1950 übersetzt Celan Bildunterschriften zu einem Bilderbuch von Jean Effel, *Création d'Adam* (*Die Erschaffung des Menschen*). In einem Brief teilt er seinem Verleger Ledig-Rowohlt seine Gedanken zur Übertragung dieses Werkes mit:

Die Übertragung der Unterschriften von Effels „Erschaffung des Menschen“ ist nun beendet, ich übergab sie vorgestern dem Autor [...]. Die Arbeit war weiß Gott nicht leicht, erforderte vielmehr eine recht ungewohnte Gymnastik, das Ergebnis konnte daher auch keine wörtliche Übersetzung sein – gerade da, wo Effel mit Worten spielt, wird die Verschiedenheit der beiden Sprachen deutlich –, ich habe also meinerseits mit Worten gespielt, die mir mitunter die Zeichnung (nicht die Unterschrift) an die Hand gab, blieb dabei nach Möglichkeit in der unmittelbaren Nachbarschaft des französischen Textes, wenn auch nicht immer auf der gleichen Ebene – das Französische verdankt seiner an etymologischen Kriterien orientierten Orthographie eine Vielzahl von Homophonien, die es im Deutschen nicht geben kann – kurzum, ich tat mein Bestes, und hoffentlich finden Sie dieses „Beste“ gut genug für die Veröffentlichung!<sup>69</sup>

Obwohl dies strikt genommen keine reine Prosaübersetzung ist, sondern „eine Übertragung der Unterschriften“, erfährt man aus dem Zitat Celans Gedanken zu dieser Arbeit. Vor allem die Wortspiele in den Unterschriften hätten ihn Mühe gekostet. Das Zitat zeigt einerseits, dass Celan nicht „wörtlich“ übersetzt: Er deutet an, dass er „mit Worten gespielt hat“, aber andererseits „in unmittelbarer Nachbarschaft des französischen Textes“ [...] blieb. Dabei orientierte er sich eher an dem Bild als an der französischen Unterschrift. Die Übersetzung ist nicht erhalten.

Zwischen 1952 und 1954 fertigte Celan einige Übersetzungen aus dem Englischen an für die deutsche Ausgabe der in vier Sprachen erscheinenden Dreimonatszeitschrift *Perspektiven*. So erschien in der Januarausgabe seine Übersetzung aus dem Amerikanischen *Protest-Romane für*

---

<sup>68</sup> An Erica Lillegg, 8.3.1949, in: Celan, *Briefe*, S. 49.

<sup>69</sup> An Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, 13.4.1953, in: Celan, *Briefe*, S. 142.

*Jedermann* von James Baldwin.<sup>70</sup> Die Herausgeber der Zeitschrift *Perspektiven* hatten sich zum Ziel gesetzt, den amerikanischen Kulturaustausch mit Europa zu fördern, um eine ausgewogene Perspektive auf die Kultur Amerikas herbeizuführen. Die Zeitschrift wurde in Europa in mehreren Sprachen übersetzt herausgegeben, unter anderem auf Deutsch. Der Fischer Verlag war für den Inhalt verantwortlich. Der amerikanische Schriftsteller und Übersetzer Édouard Roditi (der auch Paul Celan übersetzte) war der Vermittler, der Celan Texte für *Perspektiven* zum Übersetzen besorgte. Celan verfasste für die Zeitschrift drei Buchrezensionen, er übersetzte Gedichte der amerikanischen Lyrikerin Marianne Moore und literarische Essays aus dem Englischen. Diese Übersetzungsaufträge sind Brotübersetzungen, aber auch in diesem Fall kann davon ausgegangen werden, dass sowohl die Texte als auch der Kontakt zum Fischer Verlag für Celan nicht uninteressant waren.

Celan arbeitete 1953 an einer Neuübersetzung des Essays *Précis de décomposition* (1949) seines rumänischen Landsmannes Emil M. Cioran. Zur Monatsmitte April hatte er bereits „die Hälfte des Buches“ übersetzt<sup>71</sup>. *Die Lehre vom Zerfall* erschien 1953. Diese Prosaübersetzung kann in Rahmen dieser Arbeit nicht analysiert werden, aber ein Vergleich der Übersetzung mit dem französischen Original würde ohne Zweifel interessante Beobachtungen zutage fördern.

1954 war ein ertragreiches Jahr für Celan, in dem er viele Übersetzungsangebote erhielt. Nicht in allen Fällen kam es zur Publikation, so blieb zum Beispiel seine Übersetzung von Marguerite Yourcenars *Kavafis Essay* unveröffentlicht.<sup>72</sup> Woran das Projekt scheiterte, ist nicht mehr rekonstruierbar.

Möglicherweise haben die künstlerischen Tätigkeiten seiner Frau Gisèle Lestrangé, einer Grafikerin, Celan dazu angeregt, einen kunsttheoretischen Essay Jean Bazaines über Malerei zu übersetzen: die *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, der 1953 im Pariser Verlag *Éditions du Seuil* erschien.<sup>73</sup> Celan bemühte sich sogar selbst um den Übersetzungsauftrag: „Darf ich [...] fragen, ob der Fischer Verlag das Buch von Bazaine bringt? Sie wissen, wie sehr ich mich freuen würde, es übersetzen zu dürfen!“<sup>74</sup> Celans Übersetzung *Notizen zur Malerei der Gegenwart* erschien 1959 im Fischer Verlag.<sup>75</sup> Bazaine beschreibt in diesem Essay die moderne (abstrakte) Malerei. Obwohl es sich nicht um literarische, erzählende Prosa handelt, sind Celans Eingriffe hier auf den ersten Blick im Text zu erkennen, vor allem an den Komposita und Neologismen. In der Übertragung kommen viele durch Bindestriche aneinandergereihte Wörter vor. Die Bildung von Komposita (oft

---

<sup>70</sup> Vgl. May: „Übersetzen im kulturellen Dialog: Perspektiven“, in: *Ein Klaffen, das mich sichtbar macht*, S. 115–145.

<sup>71</sup> An Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, 13.4.1953, in: Celan, *Briefe*, S. 142.

<sup>72</sup> Marguerite Yourcenar: *Présentation critique de Constantin Cavafis*, Gallimard, 1958.

<sup>73</sup> Bazaine, Jean: *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris: Éditions du Seuil, 1953.

<sup>74</sup> An Rudolf Hirsch, 15.4.1954, in: Celan, *Briefe*, S. 156.

<sup>75</sup> Bazaine, Jean: *Notizen zur Malerei der Gegenwart*. Deutsch von Paul Celan. Frankfurt a. M.: Fischer, 1959.

Neologismen) und das Substantivieren sind bekannte Phänomene in Celans eigener Lyrik und in seinen Übersetzungen. Wenn er Bazaines „il voit ‚complexe‘“ mit „so hat auch er ein „Komplexauge“, übersetzt, benutzt er nicht das Verb „sehen“ sondern bildet ein Kompositum aus „komplex“ und „Auge“, das stark an das in seiner Lyrik oft verwendete Motiv des Auges erinnert. An einer anderen Stelle spricht Bazaine von „la mauvaise graisse du rêve“<sup>76</sup>. Daraus wird bei Celan „Ungesundes Traumfett“<sup>77</sup>. Indem er „Traum“ und „Fett“ zusammenfügt, entsteht ein neues Wort, das ein starkes, an „Bauchfett“ erinnerndes Bild aufruft. Celan komprimiert und verdichtet auch dort, wo Bazaine „cet éclatement de l’objet“<sup>78</sup> schreibt, indem er das Kompositum „Dingzertrümmerung“<sup>79</sup> kreiert. Der Begriff ruft eine Assoziation mit dem „Dinggedicht“ auf. Auch mit Verben geht er ähnlich vor: „Il s’est vulgarisé [...]“ schreibt Bazaine und Celan übersetzt: „[...] sich veralltäglicht hat“<sup>80</sup>. Bazaine beschreibt an einer Stelle, worum es dem Surrealismus vor allem zu tun ist: „Accoupler telles qu’elles sont les choses qui hurlent de vivre ensemble.“<sup>81</sup>. Celan übersetzt diese Stelle mit „Zusammenzujochen, was nach Zusammenleben schreit“<sup>82</sup>. Er fügt das Adverb „zusammen“ vor das Verb „jochen“ und macht ein Substantiv daraus, was an „unterjochen“ erinnert, bei dem „jochen“ das Letztglied darstellt. Erreicht wird hier eine Verdichtung der Aussage durch den Neologismus und die Wiederholung von „Zusammen“. Die Alliteration und die Wiederholung bringen den Rhythmus an dieser Stelle in die Übersetzung hinein. Optisch fallen die durch Bindestriche verketteten, substantivierten Komposita sogar bei oberflächlichem Lesen der Übersetzung sofort auf. Hier einige Beispiele:

Jean Bazaine : <i>Notes sur la peinture d’aujourd’hui</i>	Paul Celan: <i>Notizen zur Malerei der Gegenwart</i>
d’une nature toute faite, bien fermé (17)	etwas Fix-und-Fertiges, In-sich-Abgeschlossenes (12)
dépassement du plan visuel [...] (57)	dieses Mehr-als-Sehen [...] (35)
la négation brûlante d’un Lautréamont [...] (84)	das leidenschaftliche Alles-Verneinen (53)
Quand l’art n’est qu’un luxe, et non la conscience aiguë d’une misère, un trop-plein, et non une difficulté d’être, c’est que l’homme lui-même n’est pas bien riche. (85)	Wenn die Kunst bloß ein Luxus und nicht eine bewußtgewordene Seelennot ist, wenn sie ein Mehr-als-genug und nicht ein Mit-dem-Dasein-nicht-zu-Rande-Kommen ist, so bedeutet das nur, dass der Mensch selbst nicht eben reich ist. (53)

Ute Harbusch sagt über Celans Kompositabildung Folgendes:

<sup>76</sup> Bazaine: *Notes sur la peinture*, S. 17f.

<sup>77</sup> Bazaine: *Notizen zur Malerei*, S. 12.

<sup>78</sup> Bazaine: *Notes sur la peinture*, S. 87.

<sup>79</sup> Bazaine: *Notizen zur Malerei*, S. 54.

<sup>80</sup> Edb., S. 43.

<sup>81</sup> Bazaine: *Notes sur la peinture*, S. 17.

<sup>82</sup> Bazaine: *Notizen zur Malerei*, S. 11.

Das Kompositum ist von allen grammatisch möglichen Formen [...] sicherlich die Knappste und dadurch auch offenste, da es nur die Tatsache, nicht aber die Art der Verbindung zweier benennbarer Wirklichkeiten angibt. Ungewöhnliche Wortzusammensetzungen, Komposita, die zwei Realitäten so zusammenbringen, dass das entstehende Wort keine bekannte Wirklichkeit mehr bezeichnet, sind unstreitig ein besonderes Charakteristikum von Celans Sprache.<sup>83</sup>

Die Beispiele aus *Notizen zur Malerei der Gegenwart* zeugen von der Vorliebe Celans für den Gebrauch von Komposita und die daraus resultierenden Neologismen.

In den Anmerkungen zu Bazaines Essay findet sich alsbald ein Beispiel, das veranschaulichen soll, wie Celan den Rhythmus einsetzt. Es handelt sich um ein Zitat von Mallarmé:

Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté. (Mallarmé).<sup>84</sup>

Celan ändert die Wortfolge und beginnt so:

Die verborgenen Wesensübereinstimmungen durch ein Zu-zweit-Zuwegebringen, das die Dinge im Namen einer zentralen Reinheit abnutzt und aufreibt: darin besteht das ganze Geheimnis. (Mallarmé).<sup>85</sup>

Er übersetzt „identités“ mit dem Kompositum „Wesensübereinstimmungen“, das Verb „établir“ bringt er anschließend in einem mit Bindestrichen durchgekoppelten Kompositum unter: „Zu-zweit-Zuwegebringen“. Die Alliteration in der Klangkette „zu-zwei-zu-we“ betont den Rhythmus und Celan führt ihn fort in „abnutzt und aufreibt“ (ein umgekehrtes „auf und ab“) am Satzende. Er entscheidet sich, die Aussage noch zu verstärken, indem er den Satz abschließt mit der Aussage, die mit dem lokaldeiktischen Ausdruck „darin“ beginnt.

Celans Übersetzung deutet an einer Stelle auf seine eigene Prosa voraus: Hier schreibt Bazaine:

La peinture est [...] une manière d'être, la tentation de respirer dans un monde irrespirable.<sup>86</sup>

Bazaine zielte auf die Funktion der Kunst in einer „monde irrespirable“. Celan übersetzt:

Sie ist eine *Seinsweise*, sie ist das Atmenwollen inmitten einer Welt, deren Luft nicht mehr atembar ist.<sup>87</sup>

Später erinnert ein Satz aus dem *Meridian* (1960) an dieses Bild des ‚Nicht-mehr-atmen-Könnens‘:

Meine Damen und Herren, ich habe den Akut gesetzt; ich will Sie ebensowenig wie mich selbst darüber hinwegtäuschen, daß ich mit dieser Frage nach der Kunst und nach der Dichtung – eine Frage unter anderen Fragen – daß ich mit dieser Frage aus eigenen, wenn auch nicht freien Stücken zu Büchner gegangen sein muß, um die seine aufzusuchen. [...] Das sind wohl, Büchners Stimme fordert mich zu dieser Vermutung auf, alte und älteste Unheimlichkeiten. Daß ich heute mit solcher Hartnäckigkeit dabei verweile, liegt wohl in der Luft – in der Luft, die wir zu atmen haben.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> Harbusch: *Gegenübersetzungen*, S. 241.

<sup>84</sup> Bazaine: *Notes sur la peinture*, S. 109 (Hervorhebungen in den Beispielen durch Verfasserin).

<sup>85</sup> Bazaine: *Notizen zur Malerei*, S. 57.

<sup>86</sup> Bazaine: *Notes sur la peinture*, S. 83.

<sup>87</sup> Bazaine: *Notizen zur Malerei*, S. 52.

<sup>88</sup> Celan: „Der Meridian. Rede Anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises“, in: *Gesammelte Werke*, Band 3, Gedichte, Prosa, Reden, S. 192.

Celan scheint dieses Bild hier aufgegriffen zu haben und bezieht es auf die Dichtung, die er in Zeiten der zunehmenden antisemitischen Anfeindungen (die „in der Luft liegen“) zu schreiben versucht. Der hier verwendete, nicht geläufige Begriff „Seinsweise“ taucht später, in der Übersetzung von Henri Thomas' *Le Promontoire*, ein weiteres Mal auf.<sup>89</sup> Diese kurze Ausführung soll zeigen, dass in einer wenig beachteten Prosaübersetzung wie die des Essays von Bazaine eindeutige Belege für Celans Übersetzungsverfahren zu finden sind. Im Zusammenhang mit der bildenden Kunst ist weiter festzuhalten, dass sich Celan ab 1954 als Selbstübersetzer versuchte: Er dachte sich französische Titel für die Grafiken seiner Frau Gisèle aus und übersetzte sie ins Deutsche. Es handelt sich dabei um kurze Titel. Auch hier finden die Übersetzungen Eingang in Celans eigene Dichtung. Es beginnt laut Pöggeler „eine Zusammenarbeit, die nach einem Jahrzehnt zu einem ersten bibliophilen Zyklus aus Gedichten und Grafiken führt“<sup>90</sup>: In dem Gedichtband *Atemkristall* sind insgesamt sieben Radierungen Gisèles enthalten.

Im selben Jahr überträgt Celan Pablo Picassos surrealistisches Drama: *Wie man Wünsche beim Schwanz packt. Ein Drama in sechs Akten*.<sup>91</sup> In einem Brief umschreibt er das Übersetzen folgendermaßen:

Ich bin nun seit geraumer Zeit wieder in Paris und habe auch schon fleißig übersetzt. Eine erste Fassung ist nun beendet. Eine erste Fassung: Der Picasso-Text will nämlich nicht nur übersetzt, sondern auch – wenn ich ein Heidegger-Wort missbrauchen darf – übersetzt sein. Sie sehen: es handelt sich für mich – mitunter – um eine Art Fergendienst. Darf ich also hoffen, dass bei der Honorierung meiner Arbeit nicht nur die Zeilen, sondern auch die Ruderschläge gezählt werden?<sup>92</sup>

Er spielt dabei einerseits auf den Namen des Verlags (die Arche) und den Namen seines Briefadressaten (Schifferli) an, andererseits könnte man den französischen Ausdruck für „sich schwertun“ hierin erkennen: „ramer“ = „rudern“, umgangssprachlich für „ackern“, „sich quälen“, „sich abstrampeln“. Das „Über–setzen“ hat Celan Mühe gekostet. Das Stück bekam aber positive Rezensionen und wurde mehrmals aufgeführt.<sup>93</sup> Obwohl es sich bei Picassos Stück um Prosa handelt, wurde diese Übersetzung nicht in die vorliegende Arbeit aufgenommen, da die Gattung Drama zu sehr von der erzählenden Prosa des Romans abweicht. Wenn man Celans kreative Wortschöpfungen untersuchen möchte, sollte man diese Übersetzung unbedingt analysieren und vielleicht mit der englischen Übersetzung vergleichen.<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> Vgl. das Kapitel 3.3.2 zu Celans Übersetzung von *Le Promontoire*, S. 85.

<sup>90</sup> Otto Pöggeler: Wort und Bild. Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange, in: *Sprache und Literatur*, 33(1), S. 22.

<sup>91</sup> Titel des französischen Originals *Le désir attrapé par la queue* (1941). Celan hatte den Auftrag für die Übersetzung am 19.3.54 erhalten.

<sup>92</sup> An Peter Schifferli, 1.5.1954, in: Celan, *Briefe*, S. 157.

<sup>93</sup> Ute Harbusch: „Picasso als Theaterautor“, in: *Fremde Nähe*, S. 138–156.

<sup>94</sup> Vgl. Theo Buck: „Zu Paul Celans Übersetzung von Picassos Drama ‚Le désir attrapé par la queue‘ (‚Wie man Wünsche beim Schwanz packt‘)“. Zwei Beiträge: *Celan-Jahrbuch* 2, 1988 und *Celan-Jahrbuch* 3, 1989. Die englische Übersetzung *Desire Caught by the Tail – A Play by Pablo Picasso* von Bernard Frechtman erschien 1948 im New Yorker Verlag Philosophical Library.

Aus den Briefen geht hervor, dass Celan proaktiv um Übersetzungsaufträge bittet.<sup>95</sup> Manche Projekte werden nicht realisiert, wie die Übersetzung des auf Französisch verfassten Briefwechsels zwischen Rainer Maria Rilke und André Gide. Celan erklärt dem Verleger Gotthold Müller der Deutschen Verlags-Anstalt seine Vorbehalte:

Der französische Rilke kann, so glaube ich, nicht einfach ins Deutsche übersetzt werden, er will in seine eigene, besondere Sprache, ins „Rilkische“ übersetzt sein. [...] Nicht selten bewegt sich der französisch schreibende Rilke in einem sprachlichen Ungefähr, das schlechterdings unübersetzbar ist – ich konnte mich nicht entschließen all diese Approximation ins Deutsche hinüberzutragen. [...] Nein, dieses Buch muß von einem Menschen übersetzt werden, dem Rilkes Sprach-Gestus so gegenwärtig ist, daß er jedes einzelne französische Wort, jede einzelne französische Wendung mit der Gestalt, d.h. mit der Gesamtstruktur von Rilkes Deutsch zu konfrontieren vermag.<sup>96</sup>

Celan fand es also wichtig, dass der Übersetzer Rilkes „ungefährtes“ Französisch (Rilke war kein französischer Muttersprachler) in ein Deutsch übersetzte, das exakt mit dem übereinstimmte, was Rilkes Französisch ausmacht und in dem das Approximative enthalten ist. Celan brach die Übersetzung des Briefwechsels zwischen Rilke und Gide ab. Er war auch in diesem Fall selbst sein kritischster Kritiker.

Auch dramaturgische Texte aus dem Russischen interessierten Celan. Im Mai 1957 führte er Gespräche über das Übersetzen zweier Stücke des Futuristen Majakowski: *Klop (Die Wanze)* und *Banja (Das Bad)*. Im Herbst erfuhr er aber, dass die Majakowski-Stücke schon übersetzt worden waren. Zu Beginn des neuen Jahres sagte er die Übertragung deshalb ab.

Celans Freunde bemühten sich, neue Übersetzungsaufträge oder Projekte für ihn zu finden. 1957 fragte Hanne Lenz ihn, ob er Interesse habe, ein Werk von Edgar Morin, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, zu übersetzen. Celan lehnte diese Prosaübersetzung mit der Begründung ab, dass er jemanden aus den Kreisen des zu übersetzenden Morins unsympathisch finde.<sup>97</sup> Er hatte diese Person 1956 in Vézelay erlebt, wo es zu einem antisemitischen Vorfall gekommen war.

Celan versuchte wohl auch immer wieder Prosa zu schreiben, aber die Umstände waren nicht gut; die antisemitischen Anfeindungen, die Celan zu dieser Zeit erlebte, ließen ihn zum Teil verstummen. Im Herbst 1957 schrieb er dem Cheflektor des Fischer Verlags, Rudolf Hirsch: „die Worte wollen endlich wieder zueinander, nicht als Prosa, noch nicht als Prosa [...]“.<sup>98</sup> Diese Beispiele zeigen laut Eric Kligerman, dass der Antisemitismus der frühen fünfziger Jahre, den Celan immer wieder wahrgenommen und gespürt hat und der auch seine Lyrik beeinflusste, möglicherweise ebenfalls die Auswahl seiner Übersetzungsprojekte bestimmte.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> „Ich freue mich schon jetzt auf die in so liebenswürdiger Weise in Aussicht gestellten weiteren Übersetzungsaufträge [...]“, an Peter Schifferli, 7.7.1954, in: Celan, *Briefe*, S. 163–164.

<sup>96</sup> An Gotthold Müller, 26.8.1954, in: Celan, *Briefe*, S. 168.

<sup>97</sup> An Hanne Lenz, 25.4.1957, in: Celan, *Briefe*, S. 237.

<sup>98</sup> An Rudolf Hirsch, 28.11.1957, in: Celan, *Briefe*, S. 274. (Hervorhebung im Original)

<sup>99</sup> Eric Kligerman: *Sites of the Uncanny. Paul Celan, Specularity and the Visual Arts*, Berlin: De Gruyter 2007, S. 151–152.



Eine wichtige Begegnung war die mit René Char, dem französischen Lyriker und Widerstandskämpfer. Celan übersetzte *A une sérénité crispé* (*Einer barschen Heiterkeit*) und *Feuillets d'Hypnos* (*Hypnos. Aufzeichnungen aus dem Maquis (1943–1944)*), „beides Prosa, beides nach 1938.“<sup>100</sup> In einem Brief beschreibt Celan seine Gedanken zu dieser Übersetzung:

Hier kommt nun endlich die Uebersetzung der „Feuillets d'Hypnos“. Es war schwer, diesen Text zu übersetzen, die Ellipsen darin sind ohne Zahl, es ist im Grunde eine einzige Ellipse, das Deutsche ist in solchen Fällen, Sie wissen es ja, langsamer, das Meinende bleibt länger am Gemeinten hängen (und wie viel ist nicht mitgemeint, wo etwas „gemeint“ ist!), die Syntax gehorcht anderen Gesetzen, bei Char gibt es überdies recht eigenwillige Wortfolgen – nun, ich will nicht länger in eigener (und so fragwürdiger) Sache reden. Bitte, lesen Sie das Uebersetzte aufmerksam und vergleichen Sie es mit dem Original [...]. Ich habe mich um Wörtlichkeit bemüht, den Sinn wiederzugeben versucht – sagen Sie mir, was ich davon zu halten habe.<sup>101</sup>

Auch hier betont Celan die Wörtlichkeit und Wiedergabe des Sinns, die er beim Übersetzen anstrebte.

Celans Lyrik-Projekte, die parallel zu den Prosaübersetzungen in dieser Zeit eine Rolle spielen, sind die Valéry-Übersetzung der *Jeune Parque* und die Beschäftigung mit den russischen Lyrikern, vor allem Mandelstamm. Celan blieb weiterhin am Verfassen von Prosa interessiert, denn im Juni 1959 gibt er an, er hoffe, „eines Tages [...] einen richtigen Essay über Mandelstamm [...] schreiben zu können [...]“, und einige Monate später: „J'aimerais, bien sûr, traduire d'autres poèmes, traduire son admirable prose, mais un tel travail comporte bien des attentes...“<sup>102</sup> Die Gelegenheit dazu wurde ihm im Frühling 1960 geboten. Man beauftragte Celan, einen Text über die Dichtkunst Mandelstamms für eine Radiosendung zu verfassen, der als Einführung in Leben und Werk des russischen Dichters dienen sollte. Seine Entschuldigung dafür, dass er den Text etwas zu spät abgegeben hatte, war, dass dieser ihm „über den Kopf gewachsen [war]“ und dass es „[schwerer] war, ihn zu kürzen [...], als ihn zu schreiben“<sup>103</sup>. Im März 1959 erschien der Gedichtband *Sprachgitter*, Celans dritter Gedichtband nach *Mohn und Gedächtnis* (1952) und *Von Schwelle zu Schwelle* (1955).

Seit Oktober 1959 arbeitete Celan als Deutsch-Lektor an der Pariser École normale supérieure, wo er seine Schüler zur Übung vor allem Prosatexte aus dem Französischen ins Deutsche übersetzen ließ.<sup>104</sup> Am 31. Juli 1960 machte er eine Aussage, die sich auf das Übersetzen (von Prosa?) bezog: „Übersetzungsaufträge, die ich wohl und übel annehmen musste: das Übersetzen

<sup>100</sup> An Hans Magnus Enzensberger, 26.7.1958, in: Celan, *Briefe*, S. 316–317.

<sup>101</sup> An Jean-Pierre Wilhelm, 31.10.1958, in: Celan, *Briefe*, S. 326 (Hervorhebung im Original).

<sup>102</sup> An Gleb Struwe, 29.2.1960, zitiert nach „*Fremde Nähe*“, S. 347.

<sup>103</sup> An Wilhelm Asche, 8.3.1960, in Celan: *Briefe*, S. 423.

<sup>104</sup> Lefebvre, Jean Pierre: „Paul Celan – unser Deutschlehrer“, in: *Arcadia* 32, 1997, S. 100. Der Autor nennt folgende Texte, die Celan seinen Schülern zum übersetzen gab: Ponge (*Le restaurant Lemennier*), Albert Camus (*La pierre qui pousse*), Sarraute (*Tropismes*), Levi-Strauss (*Anthropologie structurale*), Sartre (*Ecrire*), Valéry Larbaud, Baudelaire (*Fusees*), Henri Michaux (*La nuit des Bulgares*), Marguerite Duras (*Le vice-consul*), Proust (*L'annonce du voyage a Florence*), Choderlos de Laclos (*Les liaisons dangereuses*), J. H. Fabre (*La mante*), Valéry (*Lettre d'un ami*).

war durch lange Jahre hindurch mein ‚Hauptberuf‘; er ist es nicht mehr.“<sup>105</sup> Seine Tätigkeit als Lektor an der ENS sicherte nun seinen Lebensunterhalt. Vom Übersetzen als Broterwerb war er nun nicht mehr abhängig.

## 2.4 Celans Prosaübersetzungen: Forschungsstand

Die Celan-Forschung hat sich viel weniger intensiv mit den Prosaübersetzungen als mit den Lyrikübersetzungen befasst. Das ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass Prosaübersetzungen lange Zeit als weniger interessant galten, zumal es sich um Übersetzungsprojekte handelte, die Celan nicht immer selbst ausgewählt hatte. Einer der ersten, der Celans Prosaübersetzungen aus dem Französischen in den Vordergrund seiner Überlegungen rückte, war Elmar Tophoven, selbst Übersetzer und Celans Nachfolger an der *École normale supérieure* in Paris. Er beschäftigte sich damit, „Argumente für gewisse übersetzerische Entscheidungsprozesse [zu] erkennen“<sup>106</sup>, das heißt, er versuchte eine Methode zu entwickeln, mit der die Prozesse, die sich im Kopf eines Übersetzers beim Übersetzen abspielen, zu veranschaulicht und festgehalten werden können. Er ging Celans Übertragungsspuren nach, um aus ihnen mehr über dessen Übersetzungsmethode- und entscheidungen herauszufinden und so die Übersetzungen und damit das dichterische Werk besser verstehen zu können. Tophoven war der Meinung, dass „Celans Übertragungen überreich an einleuchtenden Transpositionen [sind], die sich nicht nur in Einzelfällen bewähren“. Er war einer der wenigen, die sich dafür aussprachen, vor allem anhand von Celans Prosa- und Gelegenheitsübersetzungen aus dem Französischen „eine ganze Reihe von Lehren zu ziehen“, denn gerade dort wären handschriftliche Spuren noch aufzufinden.<sup>107</sup>

Zu Celans Übersetzung des Filmkommentars zu *Nacht und Nebel* wurde ausführlich publiziert. 2005 erschien über die beiden deutschen Übersetzungen des Filmkommentars ein Artikel im *Filmblatt*. Dessen Autor Jörg Fries vergleicht die „westdeutsche Synchronfassung“ mit dem französischen Original, und zeigt eine Reihe von Veränderungen und Bearbeitungen. Er geht ebenfalls auf die Unterschiede zur ostdeutschen Fassung des Textes ein. Einzelheiten dazu werden im Teilkapitel über *Nacht und Nebel* der vorliegenden Arbeit näher erläutert.<sup>108</sup> Ewout van der Knaap widmet Celans Übersetzung des Filmkommentars *Nacht und Nebel* ein eigenes Kapitel in

---

<sup>105</sup> An Gero von Wilpert, 31.7.1960, in: Celan, *Briefe*, S. 457.

<sup>106</sup> Elmar Tophoven: Transparentes Übersetzen als Erfahrungsaustausch (1987/99), in: Erika Tophoven, *Glückliche Jahren. Übersetzerleben in Paris*. Berlin: Matthes & Seitz, 2011, S. 219.

<sup>107</sup> Elmar Tophoven: Translating Celan Translating, in: *Argumentum e Silentio* (Hrsg. Amy Colin), International Paul Celan Symposium. Berlin/New York: De Gruyter, 1986, S. 378.

<sup>108</sup> Jörg Frieß: „Das Blut ist geronnen. Die Mäuler sind verstummt? Die zwei deutschen Synchronfassungen von *Nuit et Brouillard* (F 1955)“, in: *Filmblatt*, Jg. 10, 2005.

seiner Studie über den Dokumentarfilm und seine internationale Wirkungsgeschichte.<sup>109</sup> Von der Übersetzung sind Vorfassungen erhalten geblieben, so dass die Entstehung der endgültigen Fassung schrittweise nachvollzogen werden konnte. Van der Knaap vergleicht die Übersetzung mit dem Original und hebt dabei einige Eingriffe Celans hervor, vor allem betont er, dass Celan seine eigene Biografie in die Übersetzung hineingebracht habe.<sup>110</sup> Celan zeige „Berührungsstellen mit seinem eigenen lyrischen Schaffen“ und er verbinde die Übersetzung mit dem Gedicht „Engführung“.

Wie schon erwähnt, veröffentlichte Barbara Wiedemann 2005 mit Bertrand Badiou die Prosa aus Celans Nachlass. In „*Mikrolithen sind, Steinchen*“ sind Prosafragmente enthalten, „die Celan nicht selbst publiziert hat“<sup>111</sup>. Die Texte aus dem Nachlass sind mit einem ausführlichen Kommentar versehen. Im editorischen Nachwort wird auf die Prosa Celans eingegangen und festgestellt, dass Celan an erster Stelle „Prosaleser und -Übersetzer“ war.

2008 veröffentlichte Barbara Wiedemann eine bis dahin noch unbekannte Prosaübersetzung Celans aus dem Nachlass: *Das Vorgebirge* (fr.: *Le Promontoire*) des französischen Romanciers Henri Thomas. In ihrem Nachwort befasst Wiedemann sich eingehend mit dieser Übersetzung und vergleicht einige Textstellen. Auf diesen Roman komme ich ausführlicher im Teilkapitel 3.3 dieser Arbeit zurück.

2019 erschien die Studie „*Vom Anblick der Amseln*“ *Paul Celans Kafka-Rezeption* von Florian Welling. In diesem Werk zeichnet der Autor Celans Verbindung zu Kafka nach und beschreibt in einem Kapitel auch Celans Prosa. Über dessen Kafka-Prosaübersetzungen ins Rumänische wird jedoch nichts Weiteres mitgeteilt.

Die Romanistin Ursula Hennigfeld geht 2011 in ihrem ausführlichen Nachwort zur Neuauflage von Jean Cayrols *Im Bereich einer Nacht* auf Celans Rolle als Übersetzer Cayrols ein. Darin bezieht sie sich auf Celans bekanntere Übersetzung von Cayrols Kommentar zu *Nacht und Nebel* (1956) und versucht aufzuzeigen, wie „frei“ Celan *Im Bereich einer Nacht* übersetzt hat.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass – auch wenn Interesse an den Prosaübersetzungen besteht – Celans sogenannte Gelegenheitsarbeiten und Brotübersetzungen noch weitgehend unerforscht sind. Es gibt bisher keine umfassende Überblicksstudie zu seinen Prosaübersetzungen, weshalb es schwierig ist, deren Entwicklungslinien aufzuzeichnen, so wie es etwa für die Lyrikübersetzungen gemacht wurde. Auf Tophovens Vorschlag, den Vergleich von Celans deutschen Prosaübersetzungen mit den französischen Originalen anzustellen, um Celans

---

<sup>109</sup> Ewout van der Knaap: „*Nacht und Nebel*“ *Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte*. Göttingen: Wallstein, 2008, S. 189–208.

<sup>110</sup> Van der Knaap: „*Nacht und Nebel*“, S. 197.

<sup>111</sup> Vgl. Nachwort zu „*Mikrolithen sind, Steinchen*“, S. 229.

„Reichtum der Register“ auf die Spur zu kommen, soll im nächsten Kapitel dieser Arbeit eingegangen werden.

### 3. Analyse der Prosaübersetzungen

Mit der Wahl von Simenon, Cayrol und Thomas stehen in dieser Arbeit drei unterschiedliche Autoren im Mittelpunkt. Georges Simenon als Autor von Kriminalromanen, berühmt geworden durch die *Maigret*-Serie; Jean Cayrol, der in den fünfziger und sechziger Jahren als Überlebender des KZs Mauthausen gegen das Vergessen schrieb, sowie Henri Thomas, der außerhalb Frankreichs relativ unbekannt geblieben ist und den Thomas Laux den „Meister der Verrätselung“<sup>112</sup> nannte. Diese Autoren haben gemeinsam, dass Celan ihre Romane ins Deutsche übersetzte. Für diese Arbeit ist es zweitrangig, dass es sich in einigen Fällen um Brotübersetzungen handelte und dass etwa *Le Promontoire* nicht vollständig übersetzt wurde. Barbara Wiedemann, die die letzten Seiten von Henri Thomas' Roman *Le Promontoire* ins Deutsche übersetzt hat, und dabei versucht, den Übersetzungsstil Celans „nachzuahmen“, spricht von dem „besonderen Charakter“ dieser Übertragung. Worin nun dieser besondere Charakter des Prosaübersetzers Celan besteht, soll in diesem Teil der Arbeit näher untersucht werden. Es gilt, anhand des Übersetzungsvergleichs herauszufinden, ob Celan eventuell in seinen Prosaübertragungen noch andere Übersetzungsstrategien angewandt hat als die, die aus der Lyrik bekannt sind. Nicht nur die Eingriffe sind interessant, sondern auch die „Nicht-Eingriffe“. Warum bleibt Celan manchmal nah am Original, aber dann wieder nicht? Sind in den Prosaübersetzungen eventuell wiederkehrende Strategien zu erkennen? Die Analysen der Beispiele werden hier chronologisch vorgestellt. Der erste Autor, von dem Celan zwei Prosawerke aus dem Französischen übersetzte, ist Georges Simenon.

#### 3.1 Georges Simenon – Celans „Reichtum der Register“ in den *Maigret*-Krimis

Der belgische Autor Georges Simenon (1903–1989) beginnt bereits in den zwanziger Jahren mit der Krimireihe um den Kommissar Maigret. Er schreibt die Kriminalromane in kürzester Zeit nieder: *Maigret se trompe* entsteht während seines Aufenthalts in Lakeville (USA) zwischen dem 24. und dem 31. August 1953; *Maigret à l'école* im Zeitraum vom 1. bis 8. Dezember 1953.<sup>113</sup>

Die ersten Übersetzungen in deutscher Sprache erscheinen zu Beginn der fünfziger Jahre im Verlag Kiepenheuer & Witsch. 1954 nimmt der Verlag Kontakt zu Celan auf, mit der Bitte, einen *Maigret*-Roman, zu übersetzen, ein zweiter *Maigret* wird ihm in Aussicht gestellt. Wegen der hohen Produktionsdichte Simenons müssen auch die Übersetzungen zeitnah und zügig abgeliefert werden. Es besteht ein gewisser Zeitdruck und aus der Korrespondenz geht hervor, dass man davon ausgeht, Celan würde sich nicht lange mit dem Übersetzen der beiden Romane beschäftigen.

---

<sup>112</sup> Thomas Laux: „Die Kunst des Kodierens“, in: NZZ, 1.12.2012.

<sup>113</sup> [https://www.toutsimenon.com/l\\_homme/biographie/1946-1967.html](https://www.toutsimenon.com/l_homme/biographie/1946-1967.html) (letzter Zugriff am 14.11.2021).

Simenons Krimireihe um den Pariser Kommissar Maigret ist in einem einfachen, leicht verständlichen Französisch geschrieben. Der Autor hat diesen Stil angewandt, um damit ein größtmögliches Leserpublikum zu erreichen:

En ce qui me concerne, certains critiques ont souligné la pauvreté de mon vocabulaire. Ils ignorent que c'est voulu. [...] Je n'ai jamais écrit pour un public déterminé mais pour un public aussi large que possible [...].<sup>114</sup>

Der Kriminalroman gehört zu einer literarischen Gattung, die sich seit Edgar Allan Poe immer weiterentwickelte und ausdifferenzierte. Die *Maigret*-Kriminalromane nehmen mit der Figur des Kommissars Maigret einen besonderen Platz innerhalb der Gattung ein. Er ist kein Privatdetektiv, er ist ein gewöhnlicher Polizeikommissar. Maigret ist ein Beamter und repräsentiert in gewisser Weise den Staat. Er lebt kein abenteuerliches, sondern ein eher bürgerliches Leben in Paris. In den *Maigret*-Geschichten spielt die Psychologie eine große Rolle. Der Mensch steht für Maigret im Mittelpunkt und nicht die Tat. Die Leser kennen die Abläufe und Strukturen der *Maigret*-Romane. Die Erkennbarkeit und die einfache Sprache sind für eine Krimireihe optimal. Wolfgang Matz, *Maigret*-Übersetzer und Paul-Celan-Preisträger, beschreibt Simenons Stil mit den folgenden zwei Begriffen: „Einfachheit und Genauigkeit“. Obwohl Simenon nur ein begrenztes Vokabular benutze, sei es nicht richtig zu glauben, dieser „einfache“ Stil sei leicht zu übersetzen.<sup>115</sup>

Die Geschichte verläuft meistens nach diesem Muster: Es geschieht ein Mord, der Kommissar wird zum Tatort gerufen und versucht den Mord aufzuklären. Maigret agiert nicht allein; er kann sich auf seine Mitarbeiter, aber vor allem auf seine Intuition verlassen. Er verhört im Laufe des Romans viele verschiedene Personen und er übt Selbstreflexionen aus. Monologe und Dialoge nehmen also einen großen Platz in den Erzählungen ein. Daher sind die Sprachregister (Umgangssprache, Fachsprache) und die Figurenzeichnung in den *Maigret*-Romanen wichtig. Die Charakterzeichnung mancher Kollegen, Lucas, Janvier, Janin, Lepetit und Torrence, wird kaum vertieft; die Hauptfiguren dagegen, vor allem Maigret, werden ausführlicher charakterisiert. Diese Tatsache soll beim Übersetzungsvergleich im Fokus der Analyse stehen. Beschreibungen von Tatort, Arbeitsplatz, der Wetterlage und der Stadt sind in der Erzählung anzutreffen. An diesen Stellen wäre mit weiteren Merkmalen von Celans Übersetzercharakteristik zu rechnen.

### 3.1.1 *Hier irrt Maigret (1954)*

Celan fing Ende April 1954 mit der Übersetzung von *Maigret se trompe* an, bevor er einen Vertrag unterschrieben hatte. Die Übersetzung wollte er innerhalb eines Monats fertigstellen. Am 28. Mai 1954 unterschrieb er den Übersetzungsvertrag. In diesem Vertrag, der als Faksimile in „*Fremde*

---

<sup>114</sup> Georges Simenon an Krechel, 6.1.1978, zitiert nach Hans-Ludwig Krechel, *Strukturen des Vokabulars in den Maigret-Romanen Georges Simenons*. P. Lang, 1982.

<sup>115</sup> Wolfgang Matz: „So einfach wie möglich“, in: *Du* 896, 2019. S. 28–31.

Nähe“ abgebildet ist, verpflichtet sich Celan „eine vollständige und sinngetreue Übersetzung des Werkes“<sup>116</sup> abzuliefern. Er arbeitete in dieser Periode an anderen Übersetzungsprojekten, wie dem Picasso-Drama *Wie man Wünsche beim Schwanz packt*, an Gedichten von Pessoa (Übersetzungen aus dem Portugiesischen) und er plante die Übersetzung des Briefwechsels zwischen Rainer Maria Rilke und André Gide. Anfang August ist die *Maigret*-Übersetzung, leicht verspätet, unter Zeitdruck abgeschlossen. Der Verlag ist zufrieden mit der Übersetzung. Von diesem *Maigret*-Roman sind insgesamt sechzehn deutschsprachige Ausgaben erschienen: zwischen 1955 und 1966 in Celan'scher Übersetzung (die Erstpublikation *Hier irrt Maigret* bei Kiepenheuer & Witsch); Elfriede Riegler nahm eine Überarbeitung des Textes vor (Diogenes, 1979).<sup>117</sup> Eine Neuübersetzung von Rainer Moritz von *Hier irrt Maigret* erschien 2021 bei Kampa.<sup>118</sup> Der Übersetzungsvergleich schließt Elfriede Rieglers Übersetzung und die Neuübersetzung von Rainer Moritz mit ein.

Bei Maigrets 43. Fall handelt es sich um einen Mordfall in einer gehobenen Pariser Gegend. Eine junge Frau, die ehemalige Prostituierte Louise Filon, wird von der Haushaltshilfe erschossen in ihrer Wohnung aufgefunden. Frau Cornet, die Concierge, beobachtet genau, wer im Haus ein und aus geht. Louise Filon, auch Lulu genannt, scheint ein Doppelleben geführt zu haben. Sie hatte einen Freund, der Saxofonist Pierrot, der sich vor der Polizei versteckt. Die Miete für das teure Apartment in der Avenue Carnot wird von dem Neurochirurgen Professor Gouin bezahlt, der mit seiner Frau im selben Haus wohnt und eine Affäre mit Louise hatte. Es gibt mehrere mögliche Täter. In Professor Gouin findet Maigret einen ebenbürtigen Gegner und er nimmt lange an, dass dieser etwas mit dem Fall zu tun zu haben könnte. Er versucht mithilfe seines Teams, das aus den Kollegen Lucas, Janvier und Janin besteht, den Mord aufzuklären, hegt aber lange Zeit einen falschen Verdacht, daher der Titel, *Maigret se trompe*, in Celans Übersetzung *Hier irrt Maigret*.

### 3.1.2 Analyse: Dialoge und Figurenzeichnung

Bei den vielen Dialogen, die *Maigret* kennzeichnen, spielt die Mündlichkeit eine große Rolle. Die Figuren gehören unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten an: Von der einfachen Concierge über den Kneipenbetreiber, den Musiker, den Polizisten bis zum Professor, dem Hirnchirurgen. Während eines ersten Gesprächs mit der Concierge, Frau Cornet, fragt Maigret, welchem Milieu Louise Filon angehörte. Sie antwortet:

— Je ne sais pas au juste. Je n'ai aucune raison d'en dire du mal. Elle était tranquille, pas arrogante.  
(GS, 20)

---

<sup>116</sup> Vgl. „Fremde Nähe“ *Celan als Übersetzer*, S. 237.

<sup>117</sup> Die Übersetzung von Elfriede Riegler erschien 1979, 1984, 2001, 2004, 2009; im Diogenes Verlag und 1983 im Verlag Edito-Service.

<sup>118</sup> Simenon, Georges: *Hier irrt Maigret*. Neu übersetzt von Rainer Moritz. Zürich: Kampa, 2021.

Rainer Moritz übersetzt fast wörtlich: „Ich weiß es nicht genau. Ich habe keinen Grund, schlecht von ihr zu reden. Sie war still, nicht arrogant.“ (RM, 17).

Celan dagegen übersetzt:

„Das weiß ich nicht recht. Ich habe durchaus keinen Grund ihr Böses nachzusagen. Sie war eine so stille Person und so gar nicht arrogant.“ (PC, 17)

Hier ist erkennbar, wie Celan die Mündlichkeit in den Dialogen verstärkt: bevorzugt mit Partikeln wie „so“, was die die Äußerungen der Concierge intensiviert. Sie zeigt Mitgefühl und sie versucht Maigret ein gutes Bild von Lulu zu zeichnen. Das Gespräch wirkt bei Celan dadurch lebendig und realistisch.

Celan übersetzt in diesem *Maigret* häufig auf eine erklärende Art. Manchmal geht es ihm darum, eine allgemeine Aussage etwas zu präzisieren, zum Beispiel hier an dieser Stelle, wo der Erzähler die Bewohner des schicken Wohnhauses, in der das Opfer lebte, beschreibt:

Les gens d'ici n'étaient pas du genre à guetter les allées et venues derrière leur porte entrouverte, ni à s'attourper sur les paliers parce qu'une femme avait été tuée. (GS, 24)

Es sind kleine Änderungen, die Celan anbringt:

Es war nicht die Art der Menschen hier, durch den Türspalt das Kommen und Gehen der Fremden zu beobachten oder auf dem Hausflur herumzustehen, weil eine Nachbarin ermordet worden war. (PC, 20)

Er vergrößert bewusst den Unterschied zwischen den reichen Bewohnern des Hauses und der Außenwelt, indem er das Wort „Fremden“ benutzt. Bei Simenon ist es vager: „les allées et venues“. Celan präzisiert auch etwas weiter im Satz, wenn er das allgemeine „une femme“ mit dem konkreteren „eine Nachbarin“ übersetzt, greift also erklärend in Simenons Text ein.

An anderer Stelle ändert er allgemeine Bezeichnungen der Figuren. Wenn Simenon schreibt „— Quelle heure? questionna le commissaire.“, dann präzisiert Celan: „Wann?“ fragte Maigret.“ (PC, 20). Wenn Simenon „il“ benutzt, ändert Celan das regelmäßig in „der Kommissar“ oder „Maigret“. Im Allgemeinen sind die Dialoge in Celans Übersetzung einfacher zu folgen, denn er lässt keinen Zweifel daran, wer das Wort hat. Die beiden anderen Übersetzer (Moritz und Riegler) folgen der Vorlage stets genau und sehen von diesen kleinen Präzisierungen ab.

Weitere Phänomene, auf die im Übersetzungsvergleich hinzuweisen ist, sind Alliteration und Rhythmus. Es wäre zu erwarten, dass Celan als Lyriker beim Übersetzen stärker darauf achtet als Rainer Moritz, der Literaturkritiker, Autor und Übersetzer ist.

Im ersten Satz des zweiten Kapitels hat Simenon die französische Redewendung „faits et gestes“ benutzt: „Ce fut Janvier qui s'occupa du prénommé Pierrot et reconstitua ses faits et gestes jusqu'à l'heure où le musicien prit le parti de disparaître.“ (GS, 36) Celan übersetzt: „Es war Janvier, dem die Aufgabe zufiel, sich mit besagtem Pierrot zu befassen und dessen Tun und Treiben bis



zu der Stunde zu rekonstruieren, wo der Musiker es für besser gehalten hatte zu verschwinden.“ (PC, 28). Tun und Treiben eignet sich, denn es imitiert den klanglichen Effekt, die Assonanz, die es auch bei Simenon gibt: „faits et gestes“ wiederholt den „e“-Klang. Bei Celan ist es die Alliteration des Buchstabens „t“: „Tun und Treiben“. All dies geht in der Übersetzung von Moritz verloren, wenn er die Stelle mit „was er getrieben hatte“ übersetzt.

Simenon fügt in seinen *Maigret*-Romanen Beschreibungen der Stadt ein. Oft begibt sich Maigret abends auf den Weg zur Arbeit oder zum Tatort. Die Straßenszenen zeigen ein stilles, manchmal etwas unheimliches Paris, wo wegen des Wetters oder der Uhrzeit nur Umrisse von Menschen zu sehen sind. Maigret fährt in einem Polizeiauto durch Paris:

C'était un jour où on n'imaginait pas que les gens puissent être dehors pour leur plaisir, ni même qu'ils puissent prendre du plaisir n'importe où, un jour où on était pressé, où on faisait durement ce qu'on avait à faire, pataugeant sous la pluie, s'enfournant dans les bouches de métro, dans les magasins, dans les bureaux, avec rien que de la grisaille humide autour de soi. (GS, 61)

Celans Übersetzung dieser Stelle lautet:

Es war einer jener Tage, an denen die Leute unmöglich zu ihrem Vergnügen draußen sein konnten, [—], ein Tag, an dem man es einfach eilig hatte, sich abrackerte, durch Pfützen patschte, sich in die Untergrundbahn, in Läden oder Büros drängte und doch immer nur von Nässe und Grau umgeben blieb. (PC, 47)

Im Vergleich fallen zwei Dinge auf. Erstens übersetzt Celan den Satz „ni même qu'ils puissent prendre du plaisir n'importe où“ („nicht einmal, dass sie sich überhaupt irgendwo vergnügen könnten“) nicht. Es kann sein, dass er es einfach vergessen hat, wahrscheinlicher ist aber, dass er den langen Hauptsatz verkürzte, um damit ein prägnanteres Bild zeichnen zu können, so wie das umständliche „où on faisait durement ce qu'on avait à faire“, das er mit „sich abrackerte“ übersetzt, was den Sinn in verkürzter Form wiedergibt. Auch komprimiert er „on n'imaginait pas que“ zu „unmöglich“. Die Gedanken des Kommissars wirken dadurch sehr direkt. Zweitens wählt Celan in der Übersetzung von „pataugeant sous la pluie“, „nicht vorankommen im Regen“, die andere mögliche Bedeutung des Verbes „patauger“: „plantschen“. Dies verbindet er nicht mit „Regen“ („pluie“), sondern mit „Pfützen“ und bildet so eine Alliteration: durch „Pfützen patschen“, die ähnlich auch bei Simenon zu finden ist: „pataugeant sous la pluie“. Riegler übersetzt diese Stelle „durch Pfützen watete“ (ER, 69); Moritz übersetzt wörtlich: „während man im Regen herumstapfte“ (RM, 49).

An einer anderen Stelle ist Maigret sehr früh unterwegs und er beobachtet:

Les avenues, autour de l'Étoile, étaient presque désertes. Des hommes ramassaient les poubelles. La plupart des rideaux étaient encore fermés et, à quelques fenêtres seulement, on voyait de la lumière. (GS, 7)

Der einfache und präzise Stil Simenons schildert die Morgenstimmung in Paris. Celan übersetzt:

Die Avenuen rings um den Triumphbogen waren beinahe menschenleer. Ein paar Männer schafften gerade die Mülleimer fort. Die meisten Fenster waren noch verhängt, und nur da und dort war Licht zu sehen. (PC, 7)

Durch das eingefügte Zeitwort „gerade“ bringt Celan in die Beschreibung des allmorgendlichen Vorgangs etwas Tiefenschärfe hinein; die Beobachtung Maigrets wirkt dadurch unmittelbar, was die Atmosphäre der Stadt noch näherbringt. Wirkungsvoll zeichnet Celan auch die frühe Stimmung der erwachenden Stadt mit einer Alliteration; man sieht die verhängten Fenster, und „nur da und dort“ war Licht zu sehen.

Eine interessante Beobachtung im Übersetzungsvergleich betrifft Celans Figurenzeichnung. Die Hauptpersonen haben bestimmte Merkmale: Sie sind zum Beispiel sehr langsam, oder wortkarg. Celan arbeitet sie stärker heraus, als es in der französischen Vorlage angelegt ist. Er erreicht dies durch Wiederholungen oder auch durch Auslassungen. Dupreu, ein Mitarbeiter des Kommissars, erzählt stets sehr lange und ausschweifend, was für Maigret anstrengend ist:

Il n'y avait qu'à attendre. Il fallait qu'il s'explique. (GS, 5).

Celan präzisiert an dieser Stelle, um wen es geht: Er nennt den Kollegen Dupreu beim Namen:

Jetzt hieß es warten. Warten, bis Dupreu mit seinen Erklärungen fertig war. (PC, 6)

Celan stellt das „jetzt“ ganz an den Satzanfang, wodurch der Moment, das Unmittelbare betont wird. Man spürt, wie Maigret sich auf eine längere Erklärung seines Mitarbeiters, den er gut kennt, vorbereitet. Er wartet, bis dieser ausgeredet hat. Bei Celan wird die Wartezeit durch die Wiederholung des Verbes „warten“ verstärkt. Rainer Moritz dagegen hat diese Stelle wörtlich übersetzt: „Es blieb einem nichts übrig, als abzuwarten. Er musste alles loswerden [...]“. (RM, 6)

Im nächsten Beispiel wird die Figurenzeichnung des Kommissars bei Celan deutlich:

– De quoi s'agit-il, au juste ? questionna le substitut qui ne savait encore rien.  
– Je l'ignore. Peut-être d'un crime banal. Cela m'étonnerait. (GS, 25)

„Worum handelt es sich denn eigentlich?“  
erkundigte sich der Staatsanwalt, der noch nicht im Bilde war.  
„Keine Ahnung. Ganz banales Verbrechen vielleicht. Sollte mich aber wundern.“ (PC, 21)

Celan benutzt hier das Verb „sich erkundigen“ in der Bedeutung „fragen“; der Staatsanwalt wird als ein etwas umständlicher Mensch dargestellt, der eine überkorrekte Amtssprache benutzt. Ihm gegenüber steht der brummige Kommissar Maigret, der immer sehr kurz angebunden ist. Durch die Tilgung des „Je“ und die knappen Sätze wird der Kommissar zu einem etwas wortkargen, knurrigen Menschen gemacht, der kein Wort zu viel sagt. Diese Figurenzeichnung ist bei Celan stärker ausgeprägt als im französischen Original.

Celan fügt oft Modalpartikel („denn“, „ja“, „bloß“, „nur“) und Adverbien in seine Übersetzungen ein. Auffällig ist der Gebrauch des Temporaladverbs „jetzt“, wie zum Beispiel hier in einem Gespräch zwischen den beiden Mitarbeitern Maigrets, Janvier und Janin, die den Musiker

Pierre suchen: „Ich denke, es ist besser, du bleibst jetzt hier.“ (PC, 35) Im Ausgangstext heisst es „— Tu ferais mieux de rester ici, dit-il à Janin.“ (GS, 44). Der Gebrauch von „jetzt“ kommt vor allem in den Dialogen, also in der mündlichen Sprache vor. Es ist ein Versuch, die Dialoge durch Partikel wie „jetzt“ aufzulockern und realistisch darzustellen. Das „jetzt“ bei Celan referiert an und deutet die Umstände. Das ist auch an diesem Beispiel zu erkennen:

—Occupe-toi des empreintes et du reste, Moers. Je descends <u>parler</u> à la concierge. Le commissaire Dupeu lui demanda:” —Vous avez encore besoin de moi? (GS, 18)	„Kümmere dich <u>jetzt</u> um die Fingerabdrücke und das übrige, Moers. Ich will <u>inzwischen mal</u> zur Concierge hinunter.“ Kommissar Dupeu fragte: „Benötigen Sie mich noch <u>hier</u> ?“ (PC, 15)
--	--

Es werden die Angaben zu Zeit und Ort gemacht. Celan benutzt „jetzt“, das Unmittelbare, und die Zeitangaben „inzwischen mal“ und ein deiktisches „hier“. Er übersetzt das Verb „parler“ nicht, denn „ich will inzwischen mal hinunter zur Concierge“ impliziert schon eine Unterhaltung mit dieser Zeugin. Das „inzwischen mal“ betont, wie die Abläufe bei einer kriminalistischen Untersuchung zeitlich nebeneinander und rasch stattfinden. Solche Beispiele sind im ganzen Roman, vor allem in den Dialogen zwischen Maigret und seinen Mitarbeitern zu finden, die umgangssprachlich ausgearbeitet sind. Dadurch wirken sie in Celans Übersetzung realitätsnah. Zum Vergleich dieselbe Stelle bei Rainer Moritz: „Kümmere dich um die Fingerabdrücke, Moers, und um alles andere. Ich gehe runter zur Concierge und rede mit ihr.“ Kommissar Dupreu fragte: „Brauchen Sie mich noch?“ (RM, 16).

Zu erwarten wären auch Komposita und Neologismen, die Celan sonst in seine Übersetzungen einbringt. Das könnte sich jedoch bei den Simenon-Übersetzungen als schwierig erweisen, denn Simenon hat gerade das einfache und präzise Erzählen zu seinem Schreibstil erhoben. Metaphern findet man in den Maigrets kaum. Das folgende Beispiel zeigt eine auffällige Beschreibung in Celans Übersetzung. Maigret bemerkt, als er am Tatort ankommt, dass es dort keine Schaulustigen gibt, wie es sonst nach einem Mordfall üblich ist:

C'est à ce moment-là seulement que Maigret comprit ce qu'il avait trouvé d'étrange en arrivant.  
Normalement, il aurait dû, dès le trottoir, franchir un cordon de curieux. (GS, 9)

Man kann sich das Bild vor Augen führen, was Simenon hier zeichnet: eine Ansammlung von Schaulustigen und der Kommissar, der sich durch die Menschenreihen hindurchbewegt. Celan übersetzt:

Jetzt erst verstand Maigret, warum ihn schon gleich bei seiner Ankunft alles so seltsam angemutet hatte. Normalerweise hätte er schon unten auf dem Gehsteig durch eine Hecke von Neugierigen hindurch müssen. (PC, 9)

Er übersetzt „cordon de curieux“ (9) mit „Hecke von Neugierigen“ (9): Dies ist kein geläufiger Begriff. Das Kompositum „Menschenhecke“ kommt zwar vor.<sup>119</sup> Man würde aber eher von einer „Menschentraube“, einem „Menschenpulk“ oder „-auflauf“ sprechen. Dazu kommt, dass „Kordon“ auf Deutsch eher der Begriff für eine polizeiliche Absperrung (aber nicht der Schaulustigen) ist. Gleichzeitig fallen hier die Andeutungen von Ort („unten“) und Zeit („jetzt“, „schon gleich“) auf, die Celan einfügt. Dazu bekommt die Figur Maigret noch etwas mehr Tiefenschärfe in Celans Übersetzung, indem Maigrets Perspektive etwas verschoben wird, zum Beispiel wenn er nicht danach fragt, „was“ er merkwürdig findet, sondern „warum“. Rainer Moritz bringt folgende Lösung:

Erst in diesem Moment begriff Maigret, was ihm bei seiner Ankunft merkwürdig vorgekommen war. Normalerweise hätte er sich schon auf dem Gehweg durch ein Knäuel von Schaulustigen zwingen müssen [...]. (RM, 9)

Er ändert das „cordon“ – was ja eher eine Reihung von Menschen bedeutet – in eine Anhäufung von Menschen. Umgangssprachliche Ausdrücke wie „panier à salade“<sup>120</sup> (für den Polizeiwagen, der zum Transport von Angeklagten oder Gefangenen bestimmt ist) versucht Celan auch umzusetzen: „Zwischen ihrem fünfzehnten und ihrem vierundzwanzigsten Lebensjahr ist sie mehr als hundertmal von der Straße aufgelesen und in Polizeigewahrsam gebracht worden.“ (PC, 44) Auflesen kann man Früchte oder Obst, mit einem Korb („panier“). Moritz benutzt das neutralere Verb „aufgreifen“ (RM, 46).

Ein immer wiederkehrendes Phänomen in den *Maigrets* ist die Selbstreflexion des Kommissars. Celan setzt hier (aber auch in den Verhören, die als Dialoge verfasst sind) häufig die elliptischen drei Punkten ein; die Gedanken (oder die Aussagen im Verhör) werden angedeutet, aber nicht ausformuliert. Maigret überlegt, ob Lulu, die anscheinend schwanger war, dies ihrem Gönner Gouin mitgeteilt hätte. Er bezweifelt es, und Simenon wechselt hier abschließend in die auktoriale Erzählperspektive: „Il ne pouvait que faire des suppositions.“ (GS, 132) Celan aber lässt Maigrets Überlegungen mit einer knappen Wiederholung enden: „Vermutungen, nichts als Vermutungen...“ (PC, 100) und benutzt die drei Auslassungspunkte, um den fortdauernden Gedankenstrom Maigrets anzudeuten.

Wiederholungen kommen einige Male in Celans Übersetzung vor, hier ein weiteres Beispiel, in dem Maigret, im selben Alter wie Professor Gouin, von dem die Rede ist, sich wundert, dass dieser ältere Mann von so vielen Frauen umschwärmt wird:

---

<sup>119</sup> Zum Beispiel im Gedicht *Anno Domini 1933* von Getrud Kolmar: „16. Oktober 1933 / Er hielt an einer Straßenecke. / Bald wuchs um ihn die Menschenhecke.“ Hier handelt es sich um ein Reimwort auf „Ecke“.

<sup>120</sup> Mögliche deutsche Äquivalente für den Gefangenentransporter der Polizei wären „grüne Minna“ oder „Peterwagen“.

On aurait dit que toutes les femmes s'acharnaient à le protéger et ce n'était pas le moins curieux que le prestige sur elles de cet homme de soixante-deux ans. (GS, 134)

Celans Übersetzung mit den Wiederholungen:

Es sah ja geradezu so aus, als hätten sämtliche Frauen es sich gelobt, ihn zu beschützen! Gerade das, gerade diese Wirkung, die von dem bereits Zweiundsechzigjährigen ausging, war das Merkwürdigste! (PC, 101)

Diese Stelle enthält einige der Eingriffe Celans, die immer wieder in seiner Übersetzung vorkommen. Als Erstes fällt hier die dreifache Wiederholung von „gerade“ in Verbindung mit den deiktischen Zeigewörtern „das“ und „dies“ auf. Die Verwunderung Maigrets wird zudem von zwei Ausrufezeichen bekräftigt. Zum Vergleich die Übersetzung von Moritz:

Es sah so aus, als wären alle Frauen darauf versessen, ihn zu schützen, und besonders merkwürdig war die Wirkung, die dieser Mann von zweiundsechzig Jahren auf sie ausübte. (RM, 107)

Auffällig in Celans Übersetzung sind die gehoben anmutenden Verben, wie etwa im Beispiel hier oben „sich geloben“ (sich jemandem weihen), oder „zugegen sein“ ([bei einer Operation] assistieren; PC, 104), „geruhen“ (annehmen; PC, 128), „gewärtigen“ (erwarten; PC, 134) oder „bestellen“ (sagen, ausrichten; PC, 135). Sie werden unabhängig von der Person oder der Situation eingesetzt und scheinen zu Celans Vokabular der fünfziger Jahre dazuzugehören.

Obwohl es sich bei *Hier irrt Maigret* um einen Kriminalroman handelt, der zu seiner Zeit als wenig anspruchsvoll galt, und Celan den Übersetzungsauftrag wahrscheinlich wegen des Honorars angenommen hat, zeigt die Analyse, dass er zwar sinngemäß, aber nicht immer wörtlich übersetzte. Die kleineren Eingriffe, die sich vor allem auf die Zeitwörter wie „jetzt“ und deiktische Bestimmungen wie „hier“ oder „diese“ beziehen, fallen auf. Das Mündliche wird noch stärker als im Original hervorgehoben. Celan versucht Simenons einfachen Stil hier und dort zu verdeutlichen und greift präzisierend ein. Die vor allem in den Dialogen abgeänderte Zeichensetzung ist auffallend: Celan bevorzugt drei Auslassungspunkte („...“) vor dem Ausrufezeichen „!“, wie es im Original benutzt wird, oder setzt Ausrufezeichen ein, wenn bei Simenon rhetorische Fragen gestellt werden. Kurze Pausen im Satz werden häufig vom Gedankenstrich („–“) gekennzeichnet. Hier und da wirkt Celans Übersetzung durch Begriffe wie „Wagenschlag“, „Aufwartefrau“, „Rock“ („Jackett“) oder „Frauenzimmer“ datiert.

Im direkten Vergleich übersetzt Rainer Moritz (Kampa, 2021) sehr nah am französischen Original und weicht nur in wenigen Fällen davon ab. Elfriede Riegler (Diogenes, 1979) hat ganze Zeilen aus Celans Übertragung wörtlich übernommen. Sie fügte nur wenig eigene Änderungen ein. Ihre Übersetzung ist demnach weniger eine Neuübersetzung als eine Bearbeitung von Celans Text. Celans *Maigret*-Übersetzung *Hier irrt Maigret* war zur Zufriedenheit des Verlags abgewickelt und

Celan bekam darauf einen zweiten *Maigret*-Kriminalroman in Auftrag. Er beteuerte seiner Lektorin im Verlag, dass er pünktlich am 15. November 1954 mit dieser zweiten Arbeit fertig sein würde.<sup>121</sup>

### 3.1.3 *Maigret und die schrecklichen Kinder* (1955)

Georges Simenon datierte *Maigret à l'école* auf den 8. Dezember 1953; der Roman erschien 1954 im Pariser Verlag Presses de la Cité. Insgesamt gibt es acht deutschsprachige Ausgaben: *Maigret und die schrecklichen Kinder* von Paul Celan erschien im März 1955 bei Kiepenheuer & Witsch<sup>122</sup>, eine weitere, leicht veränderte Ausgabe 1987 im Diogenes Verlag.<sup>123</sup>

Im Übersetzungsvergleich wurden das E-Book in der Neuübersetzung von Hainer Kober (1987, 2009, E-Book, Diogenes) und die Übersetzung *Maigret in der Schule* von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz (2020, E-Book, Kampa) benutzt. So konnten neben der Celan'schen Übersetzung wieder zwei weitere deutsche Übersetzungen mitanalysiert werden.

Da der Verlag mit dieser Übersetzung unzufrieden war, erhielt Celan keine weiteren Aufträge für die *Maigret*-Reihe.<sup>124</sup> Möglicherweise war Celan unter Zeitdruck geraten, da zur selben Zeit, im Frühling 1955, sein dritter Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* erscheinen sollte.

Der Verlag hatte ihm vorgeworfen, zu lange an der *Maigret*-Übersetzung gearbeitet, den Text nicht gut übersetzt und sogar Stellen hinzugefügt zu haben. Zu seiner Verteidigung reagierte Celan am 9. März 1955 mit den folgenden Zeilen an Alexandra von Miquel, seine Verlagskorrespondentin:

Und wenn ich auch bekennen muss, dass mich der – meines Erachtens recht mediokre – Originaltext nicht eben inspirierte und ich ihn beim Uebersetzen nicht eben als ehrfurchtgebietendes Kunstwerk ansah, so muss ich mich dennoch ein wenig gegen den Vorwurf verwahren, zahlreiche Stellen „hinzugedichtet“ zu haben.<sup>125</sup>

Diesem Zitat ist zu entnehmen, dass Celan den Kriminalroman literarisch für nichts Besonderes hielt, er den Text jedoch deswegen nicht abgeändert hat. Die Lektoren bei Kiepenheuer & Witsch nahmen anscheinend eingreifende Korrekturen an der Übersetzung vor, die jedoch nicht protokolliert wurden. Bei einer Übersetzungsanalyse ist daher nur schwer festzustellen, was genau verändert wurde. Das sollte beim Vergleich der drei Übersetzungen nicht vergessen werden.

In *Maigret und die schrecklichen Kinder* wird der Kommissar aus der Komfortzone seiner Heimatstadt Paris herausgelockt; er soll einen Mordfall im fiktiven Ort Saint-André-sur-Mer in der

---

<sup>121</sup> An Alexandra von Miquel, 17.9.1954, in: Celan, *Briefe*, S. 169.

<sup>122</sup> Simenon, Georges: *Maigret und die schrecklichen Kinder*. Übersetzt von Paul Celan. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1955.

<sup>123</sup> Bis 1987 (Von der ersten bis zur 5. Ausgabe war die Übersetzung von Celan auf dem Markt, danach folgten die 6. Ausgabe 2009 von Hainer Kober. Im Jahr 2020 erschien das E-Book unter dem Titel *Maigret in der Schule*, übersetzt von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz. 2022 soll das Buch dazu erscheinen.

<sup>124</sup> Aufgrund der Unzufriedenheit über diese zweite *Maigret*-Übersetzung beschloss der Verlag, auch den Auftrag für einen anderen französischen Roman (*L'histoire d'amour de la rose de sable*, von Henry de Montherlant [1895-1972]), der Celan versprochen worden war, nicht zu erteilen. Vgl. Celan, *Briefe*, Einzelkommentar zu Br. 103, S. 982.

<sup>125</sup> An Alexandra von Miquel, 9.3.1955, in: Celan, *Briefe*, S. 193.

Charente-Maritime lösen. Er freut sich auf eine Portion Austern mit Weißwein auf einer Terrasse am Meer. Der Mordfall ist kompliziert: Eine im Dorf unbeliebte Rentnerin namens Leonie Birard wurde in ihrem Haus mit einem Schuss aus einem Karabiner getötet; die Dorfgemeinschaft hat den Lehrer der Grundschule, Joseph Gastin, im Verdacht. Jeder im Ort aber hätte Gründe gehabt, die alte Frau umzubringen. Maigret unterhält sich auch mit den Schülern, die unterschiedliche Aussagen machen. Das Totwasser („tote Wasser“ [PC, 54], „Nipptide“) hindert die Fischer daran, Austern zu ernten, und Maigret muss, nachdem er den Mordfall gelöst hat, ohne ein Muschelessen nach Paris zurückkehren. Obwohl der Text nachträglich von einem Lektor des Verlags überarbeitet wurde, ist Celans Übersetzerstimme an kleinen Details zu erkennen. Im folgenden Abschnitt soll dies anhand von Beispielen und Vergleichen aufgezeigt werden.

### 3.1.4 Analyse: Der „Fall Simenon“ und die „hinzugedichteten Stellen“

Auch in diesem *Maigret*-Roman, der an der Innenseite den Vermerk „Deutsch von Paul Celan – ungekürzte Ausgabe“ trägt, machen Dialoge, vor allem Verhöre, einen großen Teil des Textes aus. Da der Kommissar sich aber nicht in Paris, sondern in der Provinz befindet, sind Beschreibungen der ländlichen Umgebung und der Einwohner des Städtchens zu erwarten.

Elmar Tophoven warb bei seinem System des „transparenten Übersetzens“ dafür, dass die Übersetzer ihre Überlegungen und Entscheidungen auf Zetteln („Loser-Blatt-Katalog“) festhalten sollten, damit ihre Gedankenvorgänge und Entscheidungsprozesse im Nachhinein nachzuerfolgen wären. Celan war damit nicht einverstanden, denn er wolle laut Tophoven „vermeiden durch derartige Interpretationshilfen das Eigenleben seiner Dichtungen zu schmälern“. Tophoven stellt daraufhin fest:

Möchte man dennoch ein wenig von dem Reichtum der Register des Übersetzers Paul Celan – auch ohne Arbeitsnotizen aus des Dichters Hand – kennenlernen, so kann man dies tun, indem man fürs erste, z.B. Celans deutsche Übersetzungen französischer Prosa mit den Originalen vergleicht. Es genügt schon ein Blick auf den ersten Satz von Georges Simenons Roman „Maigret à l'école.“<sup>126</sup>

Die sogenannte „Brotübersetzung“ des *Maigret*-Krimis sei es also wert, analysiert zu werden. Tophoven leitet seinen Beitrag am Internationalen Paul Celan Symposium 1986 mit der folgenden Anmerkung ein:

Den Anfang eines Romans von Georges Simenon hat Paul Celan so wiedergegeben, dass ein Vergleich mit dem Original es dem Feld-, Wald und Wiesen-Übersetzer erlaubt, aus dem interlinearen Spannungsfeld dieses kurzen Satzes eine ganze Reihe von Lehren zu ziehen.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Tophoven, Elmar: „Transparentes Übersetzen als Erfahrungsaustausch“ (1987/99), in: Tophoven, Erika: *Glückliche Jahre. Übersetzerleben in Paris*. Berlin: Matthes & Seitz, 2011, S. 219.

<sup>127</sup> Tophoven, Elmar: „Translating Celan Translating“, in: *Argumentum e Silentio*, Hrsg. von Amy Colin. International Paul Celan Symposium. Berlin/New York: De Gruyter, 1986, S. 377–383. Interessant ist auch, dass Tophoven sich hier im Vergleich mit dem „poète-traducteur“ Celan als „Feld-, Wald und Wiesenübersetzer“ präsentiert.

Es handelt sich um den ersten Satz von *Maigret und die schrecklichen Kinder*:

Il y a des images qu'on enregistre inconsciemment, avec la minutie d'un appareil photographique, et il arrive que, plus tard, quand on les retrouve dans sa mémoire, on se creuse la tête pour savoir où on les a vues. (GS, 3)

Celan übersetzt diesen ersten Satz folgendermaßen:

Es gibt Eindrücke, die man unbewußt mit der Präzision eines fotografischen Apparates verzeichnet, und später kann es dann vorkommen, dass sie unvermutet in der Erinnerung auftauchen und man sich den Kopf zerbricht, um herauszubekommen, woher sie eigentlich stammen. (PC, 5)

Das unpersönliche „on“, das dreimal bei Simenon vorkommt, zieht Celan zu „man“ zusammen. Tophoven empfindet das leichte Abweichen vom Original als die „Toleranz“, die Celan auch für die Übersetzung seiner eigenen Lyrik als „übersetzerischen Spielraum“ definierte.<sup>128</sup> Celan fügt „unvermutet“ und „eigentlich“ hinzu. Hainer Kober übersetzt den ersten Satz folgendermaßen:

Es gibt Bilder, die wir unbewusst mit der Genauigkeit eines Fotoapparats registrieren und über deren Herkunft wir uns nachträglich den Kopf zerbrechen. (HK, 6)

Er hat im Vergleich zum Original etwas abgekürzt, indem er „et il arrive que, plus tard“ nicht übersetzt hat. Hier im Vergleich die Übersetzung des ersten Satzes von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz<sup>129</sup>:

Es gibt Bilder, die registriert man unbewusst, mit der Präzision eines Fotoapparats, und später dann, wenn man sie im Gedächtnis wiederfindet, zerbricht man sich den Kopf, wo man sie eigentlich gesehen hat. (E/M, 3)

Das Übersetzerteam Edl/Matz folgt der französischen Syntax genau, aber die Hinzufügungen „dann“ und „eigentlich“ scheinen direkt von Celans Übersetzung übernommen worden zu sein. Im Allgemeinen kann man sagen, dass Celans Übersetzung im Vergleich mit den beiden anderen am meisten vom Originaltext abweicht. Er übersetzt auch hier wieder nicht Wort für Wort, behält zwar den Sinn im Auge, lockert aber hier und da den trockenen Erzählstil Simenons mit deutschen Adverbien auf. Auch Maigrets Innenleben kommt in Celans Übersetzung zur Geltung. Der Kommissar ist meistens wortkarg, besitzt aber eine poetische, nachdenkliche Seele, die bei Celan deutlich durchschimmert. Zu Beginn des Arbeitstages – ein Hauch von Frühling ist schon zu spüren – sind Maigrets Sinne geschärft:

La fenêtre était large ouverte et une buée légère, d'un bleu mêlé d'or, montait de la Seine. Pour la première fois de l'année, il avait mis son pardessus de demi-saison mais l'air était encore frais, un air qu'on avait envie de boire comme un petit vin blanc et qui vous tendait la peau du visage. (GS, 5)

---

<sup>128</sup> Tophoven, *Transparentes Übersetzen*, S. 220.

<sup>129</sup> Georges Simenon: *Maigret in der Schule*. Übersetzt von Elisabeth Edl und Wolfgang Matz. Zürich: Kampa, 2020 (E-Book).



Der „Genießer Maigret“ wird von Celan betont:

In seinem Zimmer standen die Fenster weit offen, von der Seine drang ein leichter blaugoldener Dunst herauf. Obwohl es eigentlich noch recht kühl war, hatte er heute, zum ersten Mal in diesem Jahr, seinen Übergangsmantel angezogen. Trotz der Kühle war die Luft so, daß man sie gerne wie ein Gläschen Weißwein heruntergeschlürft hätte, es war eine Luft, die einem die Gesichtshaut spannte ... (PC, 7)

Er lässt Maigret davon träumen, das Gläschen Weißwein „herunterzuschlürfen“ statt zu „trinken“. Durch das Temporaladverb „heute“ wirkt Celans Übersetzung an dieser Stelle unmittelbar; man wird nah an die Hauptperson herangeführt. Der Partikel „eigentlich“ betont die Überlegungen, die Maigret anstellt, während er am offenen Fenster steht und auf die Stadt blickt. Weiter fügt Celan „recht“ ein, um die Temperatur zu beschreiben, auch hier wieder betonter und präziser als im Original, und er wiederholt „es war eine Luft“ bzw. fügt dies ein, um den Rhythmus des Satzes zu verstärken. Die Klangfolge „légère“ – „bleu“ – „mêlé“ (das „l“) übernimmt Celan: „leichter“ – „blau“ – „goldener“. In den anderen Übersetzungen fehlt diese Klangkette.

Auf der Polizeiwache findet Maigret eine Visitenkarte. Sie gehört einem Lehrer aus Saint-André-sur-Mer, der von der Dorfgemeinschaft des Mordes beschuldigt wird. Dieser Lehrer hofft, dass Maigret ihn helfen kann, seine Unschuld zu beweisen. Maigrets Mitarbeiter nennen diesen Mann „l’homme à la tête de rat“.

Il ne fit aucun rapport entre cette carte et l’homme à la tête de rat, se demanda seulement où il avait entendu parler de Saint-André-sur-Mer. (GS, 6)

Celans Übersetzung:

Das zwischen dieser Karte und der Rattenvisage von vorhin ein Zusammenhang bestehen konnte, fiel ihm natürlich nicht ein. Wo hatte er nur von diesem Saint-André-sur-Mer gehört? (PC, 8)

Hier wird die Figur des Lehrers auf sein Gesicht, seine „Visage“ reduziert. Celan fügt die zeitliche Angabe „von vorhin“ ein, stellt ein gestisches „diesem“ vor den Ortsnamen und ändert das Erzählte des Originaltextes von der indirekten Rede in eine erlebte Rede. Hier wird die Figur des grübelnden Kommissars deutlicher ausgearbeitet als in der Übersetzung von Edl und Matz:

Er stellte keine Verbindung her zwischen der Karte und dem Mann mit dem Mausgesicht, fragte sich nur, wo kürzlich die Rede gewesen war von Saint-André-sur-Mer. (E/M, 5)

Die Figur des Lehrers wird im Original mit einer Ratte verglichen, was negativer klingt als „Rattenvisage“ bei Celan, da geht es nur um das Aussehen. Edl und Matz schwächen die Figurenbeschreibung des Lehrers ab, indem sie „tête de rat“ mit „Mausgesicht“ übersetzen.

Vor allem in den Dialogen erscheint Celans Vorliebe für die Ellipse, die er mit drei Auslassungspunkten markiert. Da in den *Maigret*-Romanen viele Dialoge vorkommen und da es sich in den Verhören immer wieder um Vermutungen und Ungewissheiten handelt, benutzt Celan die drei Auslassungspunkte auch hier sehr häufig. Hier unterbricht der Sprecher, hält kurz inne:

— [...] Si la mort de Léonie Birard s'était produite à une autre heure de la journée, ou bien un jour de congé, ou dans une autre section du village, c'est sans doute à celle-là que nous nous serions arrêtés, car c'est la plus plausible. Seulement, à l'heure où la vieille femme a été tuée, les enfants étaient en classe. (GS, 110)

„[...] Vermutlich hätten wir es dabei bewenden lassen, wenn der Mord zu einer anderen Tageszeit, an einem schulfreien Tag oder in einem anderen Teil des Dorfes geschehen wäre ... Dann wäre das nämlich die plausibelste Annahme gewesen ... Nur waren die Kinder um jene Zeit eben in der Schule ...“ (PC, 87)

Damit werden in der direkten Rede die unausgesprochenen Gedanken der Vermittler sichtbar gemacht. Und dort, wo Simenon die drei Auslassungspunkte benutzt, wie hier: „— Julien !... Quelqu'un pour toi ...“ (GS, 135) tilgt Celan sie: „Julien! Es ist jemand da, der dich sprechen möchte!“ (PC, 106). Das zeigt, dass die Auslassungspunkte bei Celan eine andere Funktion haben als im Ausgangstext; bei ihm drücken sie vielmehr etwas Nachdenkliches aus, während man sie bei Simenon als Zeichen eines Ausrufes interpretieren kann, der verhallt.

An einigen Stellen setzt Simenon lautmalerische Mittel ein, um die Atmosphäre wiederzugeben. Das Entkorken des Weins und die Geräusche, die der fließende Wein macht, werden mit Alliteration und Assonanzen verstärkt:

On écouta le bruit du bouchon qui sortait du goulot, le glouglou du vin doré dans les deux verres.“ (GS, 139)

Bei Celan:

Man hörte nur, wie der Korken aus dem Flaschenhals gezogen wurde und der goldgelbe Wein mit leisem Glucksen in die Gläser floß. (PC, 108)

Celan unterstreicht das Geräusch noch mit einem hinzugefügten „leise“. Auch die beiden deutschen Übersetzungen haben diese Lautmalerei versucht zu übernehmen. Bei Kober:

Dann hörte man das Ploppen, mit dem der Korken aus dem Flaschenhals rutschte, das Gluckern, mit dem der goldgelbe Wein in die Gläser floss. (HK, 156)

Auffallend ist zum Schluss noch die Übersetzung dieses Satzes, der das siebte Kapitel von *Maigret à l'école* abschließt. Maigret beobachtet aus der Ferne den Friedhof, auf dem kurz davor das Opfer Léonie Birard begraben wurde:

Quand il passa devant le cimetière, les fossoyeurs avaient fini de recouvrir de terre jaunâtre le cercueil de Léonie Birard dont la tombe se reconnaissait de loin, aux bouquets et aux couronnes fraîches. (GS, 133)

Celan hätte diese Stelle wörtlich übersetzen können: „Als er am Friedhof vorbeikam, hatten die Totengräber den Sarg von Léonie Birard, deren Grab man schon von weitem an den frischen Sträußen und Kränzen erkennen konnte, mit gelblicher Erde bedeckt.“ Er wählt aber einen Ausdruck, den er selbst benutzte, um seine Haftzeit im Lager zu beschreiben: das Schaufeln. Hat er auch hier diese Assoziation gemacht? Es kann Zufall sein, aber wiederum hätte er an dieser Stelle die Möglichkeit gehabt, wörtlicher zu übersetzen. Seine Übersetzung lautet:

Als er am Friedhof vorüber kam, hatten die Totengräber das Grab bereits zugeschaufelt. Schon von fern konnte man es an den Blumen und frischen Kränzen erkennen. (PC, 157)

Celan spricht hier vom Zuschaukeln des Grabes, während im Original die Totengräber den Sarg mit Erde bedeckt haben. Die Bedeutung mag dieselbe sein, die Wortwahl Celans mit „Grab“ und „schaukeln“ ist bedeutend und soll noch an anderen Stellen in seinem Werk wiederkehren.<sup>130</sup>

Die Übersetzung von Edl und Matz lautet:

Als er am Friedhof vorbeikam, sah er, dass die Totengräber Léonie Birards Sarg mit gelblicher Erde bedeckt hatten, denn ihr Grab erkannte man schon von Weitem an den frischen Blumensträußen und Kränzen. (E/M, 103)

Hier wird die Stelle wörtlich übersetzt. Maigret beobachtet die Szene am Friedhof und in dieser Übersetzung wird das explizit verdeutlicht, indem Edl und Matz „sah er, dass“ eingefügt haben.

Was die *Maigret*-Romane auszeichnet, sind die Dialoge und damit die Mündlichkeit. Die *Maigret*-Übersetzungen weisen eindeutige Spuren von Celans Übersetzerstimme auf; es sind vor allem die für ihn typischen Eingriffe in die Wortfolge (Syntax), die häufige Nutzung von Angaben für Zeit und Ort mittels „diese“ oder „jetzt“ und „hier“ oder auch Präzisierungen zu erkennen. An einigen Stellen wirkt Celans Übersetzung aus den fünfziger Jahren etwas altmodisch, denn manche Verben und Ausdrücke würde man heute nicht mehr verwenden.

Celans erste *Maigret*-Übersetzung *Hier irrt Maigret* wurde vom Verlag gelobt und die hohen Auflagen zeigen, dass diese Fassung auch vom Leserpublikum akzeptiert und über viele Jahre gelesen wurde. Aus dem Briefwechsel mit seiner Lektorin Alexandra von Miquel geht hervor, dass der Verlag an *Hier irrt Maigret* „nicht wesentliche stilistische Korrekturen“<sup>131</sup> vorgenommen hat. *Maigret und die schrecklichen Kinder* dagegen habe man aufgrund der vielen „hinzugedichteten“ Stellen umgearbeitet. Was und wie viel geändert wurde, kann im Nachhinein nicht mehr festgestellt werden. Der sogenannte „Fall Maigret“, der eigentlich „Der Fall *Maigret und die schrecklichen Kinder*“ heißen müsste, hat dazu beigetragen, dass beide Übersetzungen als „Brotübersetzungen“ in die Literaturgeschichte eingegangen sind. Celan selbst aber scheint aufrichtig nicht verstanden zu haben, was ihm genau vom Verlag vorgeworfen wurde, und konnte seine zu spät abgegebene Arbeit nicht verteidigen, da der Verlag ihm die Änderungen nicht mehr vorlegen wollte. Einige Jahre später schrieb er einem befreundeten Schriftsteller rückblickend: „Ich selbst habe für Witsch vor Jahren zwei Kriminalromane übersetzt, schlecht genug, man ließ es mich auch wissen, es war leider wahr, aber der Brief, aus dem ich's erfuhr, war freundlich – was ich auch heute noch zu

---

<sup>130</sup> Siehe S. 81–83.

<sup>131</sup> Zit. nach „*Fremde Nähe*“, S. 239.

schätzen weiß.<sup>132</sup> Diese Selbsteinschätzung Celans zeigt, dass er seine *Maigret*-Übersetzungen kritisch reflektierte. Die Übersetzungsanalyse und die jahrelange Wiederauflage der Celan'schen Fassung der beiden *Maigrets* zeigen jedoch eindeutig, dass diese Übersetzungen auf der Sprach- und Stilebene wertvolle Arbeiten sind.

2003 wurde Simenons Werk, – darunter fünf *Maigret*-Kriminalromane – in die französische *Bibliothèque de la Pléiade* aufgenommen, was zeigt, dass Simenon mittlerweile zu den Klassikern der französischen Literatur gerechnet wird. Das wäre ein Grund mehr, die beiden *Maigret*-Übersetzungen Celans vom Stigma der „Brotübersetzung“ zu befreien und sie in das Gesamtwerk des Dichters zu integrieren.

Im März 1954 unterschrieb Celan den Verlagsvertrag für eine weitere Prosaübersetzung eines französischen Romans: *L'Espace d'une nuit* von Jean Cayrol. Auch von diesem Autor hat Celan zwei Prosatexte übersetzt, die im hier folgenden Abschnitt der Arbeit vorgestellt werden sollen.

### 3.2 Jean Cayrol – Résistance, Deportation, Gefangenschaft: Shoah-Literatur

In den Jahren 1954 bis 1956 arbeitete Celan an der Übersetzung von Jean Cayrols Roman *L'espace d'une nuit* sowie an der Übersetzung von dessen Kommentar zum Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard*. Es verband beide Dichter zwar keine langjährige, innige Freundschaft, aber man kann schon von einer gegenseitigen Wertschätzung sprechen. Sie lernten sich kurz vor Ostern 1954 in den Verlagsräumen des Pariser Verlags *Éditions du Seuil* kennen.<sup>133</sup> Cayrols Roman *L'espace d'une nuit* war kurz davor 1954 im selben Verlag erschienen.<sup>134</sup>

Jean Cayrol, 1911 in Bordeaux geboren, war ein französischer Lyriker, Autor, Essayist und Verleger. Nachdem er Jura und Literaturwissenschaften studiert hatte, arbeitete er zunächst als Bibliothekar und veröffentlichte seine ersten Gedichte in den dreißiger Jahren. Nach dem Krieg veröffentlichte er weitere Gedichtbände, Romane und Essays, erhielt renommierte Literaturpreise und entdeckte als Verleger der *Éditions du Seuil* in Paris, wo er seit 1949 arbeitete, Autoren wie Roland Barthes, Philippe Sollers oder Kateb Yacine. Celan dagegen hatte zu diesem Zeitpunkt noch wenig veröffentlicht: den Gedichtband *Der Sand aus den Urnen*, 1949 publiziert und bald darauf wieder eingestampft, und 1952 *Mohn und Gedächtnis*. Er war auf Übersetzungsarbeiten zum Lebensunterhalt angewiesen, denn als Dichter hatte er seinen Durchbruch noch nicht erlebt. Jean Cayrol schenkte Celan seinen Gedichtband (*Pour tous les temps*, *Éditions du Seuil*, Paris 1955) mit folgender Widmung: „Pour vous, cher Monsieur, qui connaissez le poids des mots, leur chaleur,

---

<sup>132</sup> An Peter Jokostra, 24.4.1959, in: Celan, *Briefe*, S. 370.

<sup>133</sup> An Alfred Günther, 2.5.1954, in: Celan, *Briefe*, S. 158: Celan ging zu Seuil um für Lenz „ein wenig die Trommel zu rühren“ und begegnete dort Cayrol.

<sup>134</sup> Jean Cayrol: *L'espace d'une nuit*. Paris: *Éditions du Seuil*, 1954.

leur bleuté ces poèmes patients. Avec les pensees [sic] amicales de Cayrol“. Aus diesen Worten geht hervor, dass Jean Cayrol Paul Celan als Lyriker und Person schätzte.<sup>135</sup>

Über die Gründe, weshalb Celan den Übersetzungsantrag angenommen hat, kann hier nur spekuliert werden. Sicherlich spielte eine gewisse Sympathie für den Autor eine Rolle, die sich aus den biografischen Parallelen zwischen beiden erklären lässt: Beide hatten Deportation, Zwangsarbeit, und Verlust von Familienangehörigen erlebt; beide waren lange Zeit in den Lagern der Nationalsozialisten interniert gewesen: Celan wurde im Juli 1942 deportiert und kam in ein Arbeitslager in Rumänien. Seine Eltern wurden ebenfalls 1942 deportiert und ermordet, während er selbst im Februar 1944 freikam und nach Czernowitz zurückkehrte. Cayrol wurde im Sommer 1942 in Paris verhaftet. Er gehörte einer katholischen Widerstandsgruppe an und wurde im März 1943 per „Nacht-und-Nebel“-Dekret ins Konzentrationslager Mauthausen deportiert. Hier musste er – ähnlich wie Celan – in einem Steinbruch arbeiten und überlebte nur knapp. Sein mit ihm inhaftierter älterer Bruder Pierre überlebte die Haft nicht. Cayrol, Katholik aus dem südfranzösischen Bordeaux, und Celan, deutschsprachiger Jude aus der osteuropäischen Bukowina, verband auch die Literatur, insbesondere die Lyrik. Sie versuchten beide gegen das Vergessen anzuschreiben, verarbeiteten Deportation und den millionenfachen Mord an den Juden in ihrer Literatur. Themen wie „Nacht“ und „Verdunkelung“ findet man bei beiden. Cayrol schrieb während seiner Haft in Mauthausen-Gusen Gedichte. Nach seiner Rückkehr im Jahr 1945 publizierte er den Gedichtband *Poèmes de la nuit et du brouillard* und *Acta Sanctorum* in Erinnerung an seinen verstorbenen Bruder und die anderen Opfer des Arbeitslagers<sup>136</sup>. Vielleicht sah Celan die Bekanntschaft mit Cayrol auch als eine Möglichkeit, über Kontakte in diesem wichtigen Verlag noch mehr Übersetzungsaufträge zu bekommen. Er kannte die Arbeit Cayrols zwar nicht gut, wusste aber, dass dieser in Frankreich ein bekannter Schriftsteller war. Celans erste Übersetzung für Cayrol war der Roman *L'espace d'une nuit*.

### **3.2.1 Im Bereich einer Nacht (1955/1961): Gegen das Vergessen, Verdrängen und Verstummen**

Der Roman *L'Espace d'une nuit* gehört zum „œuvre Lazarienne“ Cayrols, Werke, in denen der ehemalige Häftling des KZs Mauthausen seine Romanhelden als Lazarus, den Wiederauferstandenen, definiert, als jemanden, der auf sich allein gestellt, ohne eindeutige Richtung, seinen Weg geht. Roland Barthes meint in seiner Rezension zu *L'espace d'une nuit*: „Un héros de

---

<sup>135</sup> Vgl. Dossier Jean Cayrol, <https://www.schoeffling.de/res/pdf/Jean-Cyrol-Dossier-Bereich-einer-Nacht.pdf>, S. 6. (letzter Zugriff am 1.3.2022).

<sup>136</sup> Oster, Daniel: *Jean Cayrol et son oeuvre*, Paris: Éditions du Seuil, 1968, S. 23. Der Gedichtband erschien zuerst 1945 im Verlag Pierre Seghers.

Cayrol est toujours un homme qui marche, qui part de silence ou de l'amnésie, ou de l'inconnaissance, pour se frayer un chemin à travers la parole, le souvenir, la sociabilité.<sup>137</sup>

Viele von Cayrols Romanfiguren verkörpern Menschen, die „aus der Hölle [...] zurückgekehrt sind und sich in der alltäglichen Wirklichkeit nicht mehr zurechtfinden.“<sup>138</sup> Ein solcher Mensch ist auch François. Der Roman *L'espace d'une nuit* ist die Geschichte eben jenes François, der am Vorabend seines 30. Geburtstags von Paris in die Provinz fährt, um in seinem Heimatdorf seinen Vater zu besuchen. Er ist absichtlich eine Haltestelle zu früh aus dem Zug gestiegen. Es ist Ende September, der Herbst liegt in der Luft. Die Nacht bricht herein und François verirrt sich, friert, ist hungrig und müde. Unterwegs hat er mysteriöse und traumartige Begegnungen, bei denen auch eigene Kindheitserinnerungen eine Rolle spielen. In einem Haus findet er seinen Vater, der kurz zuvor verstorben ist. Die wichtigsten Motive im Roman, der Verlust der eigenen Identität, sich nirgendwo mehr zuhause fühlen, die Nacht, eine unmenschlich-geisterhafte Dunkelheit – die Verdunkelung der Persönlichkeit – finden sich sowohl bei Cayrol als auch bei Celan. Dazu kommt das Motiv der Erinnerung, das von „nebelhaftem Verschwimmen raum-zeitlicher Dimensionen“<sup>139</sup> begleitet wird. Die Erzählstruktur ist nicht linear: Die Perspektive wechselt regelmäßig zwischen auktorialem Erzähler und Ich-Erzähler, Monologe und Dialoge werden abwechselnd geführt.

Celan arbeitete während des Jahres 1955 an der Übersetzung von *L'espace d'une nuit*. Das Manuskript befindet sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA) und ist von Celan per Hand auf den 21. Oktober 1956 datiert.<sup>140</sup> Die Übersetzung sollte ursprünglich im F. H. Kerle Verlag erscheinen, wie Martin Zingg in seiner Studie erläutert.<sup>141</sup> Mit diesem Heidelberger Verlag hatte Celan im März 1955 einen Vertrag abgeschlossen und 1000 DM für seine Arbeit erhalten. Der Druck des Buches bei F. H. Kerle verzögerte sich aber. Der Pariser Verlag Seuil, wo *L'espace d'une nuit* 1954 erschienen war, informierte den Walter Verlag (Olten/Zürich) im Dezember 1956 darüber, dass eine deutsche Übersetzung von *L'espace d'une nuit* vorliege. Der Walter Verlag war zu dieser Zeit dabei, die Werke von Jean Cayrol in deutscher Übersetzung zu publizieren, und zeigte Interesse an Celans Manuskript, ja kündigte sogar die deutsche Ausgabe auf einem Klappentext an. Hierauf reagierte der F. H. Kerle Verlag und versuchte dem Walter Verlag Celans Manuskript für 1600 DM weiterzuverkaufen. Schließlich bekam der Heidelberger Verlag 1000 DM dafür und Celans Übersetzung wurde für den Druck bei Walter vorbereitet. Celan hatte noch die Gelegenheit, kleinere Korrekturen vorzunehmen. 1961 erschien seine Übersetzung als deutsche

---

<sup>137</sup> Roland Barthes, Rezension in: *Esprit*, Nr. 216 (7), Juni 1954, S. 150–152.

<sup>138</sup> Vgl. Charitas Jenny-Ebelings Buchrezension „Wanderung durch die Nacht der Erinnerung“, in: *NZZ* 17.3.1988.

<sup>139</sup> Ebd. S. 27.

<sup>140</sup> Vgl. Bastian Reinert, in *Translating Holocaust Literature*, S. 139, Anm. 3.

<sup>141</sup> Vgl. Zingg, Martin: „Translationen“. *Otto Walter und Paul Celan. Ein kleines Kapitel Verlagsgeschichte*. Eggingen: Edition Isele, 2007, Kap. 3 und 4.

Erstausgabe im Walter Verlag in der Schweiz. Anlässlich des 100. Geburtstags Cayrols im Jahr 2011 erschien außerdem eine Neuauflage der Celan'schen Übersetzung von 1961.<sup>142</sup> Auf dem Schutzumschlag befindet sich folgender Hinweis: „Aus dem Französischen von Paul Celan“.<sup>143</sup> Es handele sich, wie Ursula Hennigfeld in ihrem Nachwort betont, um „einen der seltenen Fälle, in denen der Übersetzer Paul Celan bekannter ist als der Autor selbst“.

Celan hat sich auf seine Übersetzungsaufgabe vorbereitet, indem er den Text „handwerklich sehr ernst“<sup>144</sup> nahm, schreibt Christoph Graf von Schwerin, der mit Celan als dessen Sekretär arbeitete, in seinen Erinnerungen *Als sei nichts gewesen*. Auf welche Werke sich diese Aussage von Schwerin genau bezieht, ist nicht mehr festzustellen, aber Celan besaß den Gedichtband *Pour tous les temps*, mit der Widmung Cayrols. Dieser Band ist in der Celan-Bibliothek im Literaturarchiv Marbach erhalten. Während er mit der Übersetzung von Cayrols Roman beschäftigt war, las Celan auch andere Bücher von Cayrol und besorgte sich sogar ein Bändchen mit Gedichten. Schwerin erinnert sich an Celans intensive Beschäftigung mit dem Werk Cayrols als Vorbereitung auf die Übersetzungsaufgabe und meint, dass Celan auf dieser Weise „in dessen Denken eindringen“ wollte.<sup>145</sup>

### 3.2.2 Analyse: Celans „erprobte und verfeinerte Register“ im *Bereich einer Nacht*

Von *L'espace d'une nuit* existiert neben der Übersetzung von Celan keine weitere deutsche Übersetzung.<sup>146</sup> Hier sollen nun die Ergebnisse der Übersetzungsanalyse vorgestellt werden, die einige interessante Beobachtungen hervorgebracht hat.

Wie schon im vorigen Abschnitt erwähnt, bezog Elmar Tophoven seine Ausführungen über die Registervielfalt in Celans Übersetzungen vor allem auf dessen Prosaübersetzungen. Der erste Satz der Übersetzung von Cayrols *L'espace d'une nuit* fördere laut Tophoven einiges an „Verfahrenslehren zutage“ die aufzeigen würden, wie reich Celans Register waren, „die bei nachschöpferischen Übertragungen aus mindestens sechs Sprachen erprobt und verfeinert worden waren“<sup>147</sup>. Hier das Beispiel des ersten Satzes des Romans:

François voulut regarder l'heure à sa montre mais la pluie qui s'était mise à tomber légère, en poudre, l'empêchait de voir les aiguilles ; le verre était mouillé. (JC, 5)

---

<sup>142</sup> Cayrol, Jean: *Im Bereich einer Nacht*. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co, 2011. Mit einem Nachwort von Ursula Hennigfeld.

<sup>143</sup> Da Cayrol kein bekannter Schriftsteller in Deutschland ist, der Lyriker Celan aber wohl, wird der Name des Übersetzers Celan gut sichtbar auf dem Cover abgedruckt.

<sup>144</sup> Christoph Graf von Schwerin, *Als sei nichts gewesen*. Berlin: edition ost, 1997.

<sup>145</sup> Schwerin: *Als sei nichts gewesen*, S. 202–203.

<sup>146</sup> Celans Übersetzung *Im Bereich einer Nacht* erschien in weiteren Auflagen: 1965 (München: dtv); 1986 (Düsseldorf: Boettcher) und 1990 (Frankfurt: Fischer).

<sup>147</sup> Elmar Tophoven: *Translating Celan translating*, 1986.

Gleich zu Beginn wird die Verwirrung des Protagonisten François, die im gesamten Roman zu spüren sein wird, angedeutet.

François wollte auf die Uhr sehen, aber es hatte zu regnen begonnen, feiner Regen stäubte nieder und hinderte ihn, die Zeiger zu unterscheiden; das Glas war naß. (PC, 7)

Durch das beschlagene Glas der Uhr kann François nicht mal die Uhrzeit richtig erkennen. Cayrol beschreibt den Regen, „la pluie – à tomber légère, en poudre“ in mehreren Schritten, durch Komma getrennt, während Celan den Regen mit dem Verb „niederstäuben“ andeutet, was, wie Topfhoven bemerkt, wie eine Verdichtung und Verstärkung wirke. Den letzten Satz, „le verre était mouillé“ übersetzt Celan mit einer Kette aus einsilbigen Wörtern mit a-Klängen: „das Glas war naß“. Diese Strategie des klanglich Rhythmisierens wendet Celan häufig an. Er hätte die Möglichkeit gehabt, „mouillé“ mit „feucht“ zu übersetzen, aber unterstreicht hier den Rhythmus im Satz.

Als François unterwegs im Wald seine Gedanken schweifen lässt und die Erinnerungen an seine Kindheit ihn zu Überlegungen zu seinem bisherigen Leben anregen, stellt er fest: „C'est pourquoi je n'ai jamais pu lire un roman.“ (JC, 16) Celan betont diesen Gedanken mit dem vorangestellten „jetzt“: „Jetzt begreif ich auch, warum ich nie Romane zu lesen vermochte.“ (PC, 21) Um eine Aussage zu betonen, fügt Celan Wörter hinzu und stellt sie im Satz ganz nach vorn: Wenn Cayrol beschreibt, wie François im Wald verschiedene Geräusche wahrnimmt „Il entendait ce bruit de soie déchirée“ (JC, 17), macht Celan daraus eine eindeutiger Aussage, die zeigt, wie wach und aufmerksam der Protagonist in dieser Nacht ist: „Deutlich hörte er das Geräusch zerreißen der Seide“ (PC, 22). Durch das Adjektiv „deutlich“ betont Celan, stärker als Cayrol dies im Original tut, die geschärfte Wahrnehmung des Protagonisten.

Sehr häufig in der Übersetzung verwendet Celan Komposita; in vielen Fällen schafft er Neologismen: Aus „un maréchal des opérations mortuaires“ (JC, 23) wird „Leichenstrategie“ (PC, 31) gebildet. Das Wort „Strategie“ sagt etwas über den Vater aus, der eine Strategie hatte, um den jungen François zu terrorisieren. Als dieser in der Nacht an einem Haus vorbeikommt, findet er es „enseveli dans le sommeil“ (JC, 28) vor; bei Celan wird daraus „schlafumfangen“ (PC, 37). Durch das Wort „umfangen“ bekommt man das Gefühl, dass der Schlaf eingesperrt ist, was etwas beängstigender wirkt als nur das Verb „verhüllen“ im Original.

Die Personifikation – insbesondere der Farben – kommt in Celans Übersetzungen häufig vor. In den ersten Seiten beginnt die Erzählung mit einer Naturbeschreibung: „Un rouge mauvais apparut qui rendait la campagne terrifiée.“ (JC, 5). Obwohl auch Cayrol dem rotleuchtenden Himmel menschliche Züge verleiht, indem dessen Färbung das Land in Angst und Schrecken versetzt, wirkt das Bild bei Celan eindringlich und verdichtet, indem es „böse“ ist und sich wie ein



monströses Wesen verhält und sich ausbreitet: „Ein böses Rot lagerte sich über die Gegend.“ (PC, 7) Es erinnert an den Anfang von *Nacht und Nebel*, wo Celan vom Gras als einem „eigentümliche[n] Grün“ spricht (siehe S. 62).

Einige Stellen in der Übersetzung erinnern an die spätere Lyrik Celans, zum Beispiel „Sprachgitter“ von 1957, etwa hier, wenn François, der Schriftsteller sein möchte, überlegt, wie er seine Kindheitserinnerungen als Stoff zum Erzählen verwandeln könnte:

J'ai l'impression de revenir dans un domaine dont j'aurais seul les clefs et qu'on devine, à travers les grilles, au fond de mon regard ; je suis comme une bête prise au piège. (JC, 79)

Celan übersetzt diese Stelle:

Ich habe dabei das Gefühl, in Bereiche zurückzukehren, die nur ich zu betreten weiß, die nur meinem Schlüssel gehorchen, deren Vorhandensein von den anderen nur geahnt wird, erraten, wie durch Gitterwerk hindurch, irgendwo auf dem Grund meiner Blicke. Mir ist zumute wie einem Wild, das in eine Falle gerät. (PC, 109)

Aus dem Singular „un domaine“ wird der Plural „Bereiche“ und Celan fügt mit „die nur ich zu betreten weiß“ einen Zusatz hinzu, als ob das Bild mit dem Schlüssel nicht genügen würde. Das eingefügte umgangssprachliche Adverb „irgendwo“ macht die Aussage diffuser als im Original.

In der Übersetzung des Romans *L'espace d'une nuit* finden sich Fachausdrücke aus der Jagd und der Botanik. Die Verwendung von ungewöhnlichen Begriffen ist aus Celans Lyrik bekannt. Erinnerungen an die Kindheit werden geweckt, François erinnert sich, wie er sich in einem Kirschbaum vor seinem Vater versteckt, bis die Dunkelheit fällt und er zwischen den Blättern einen „Vogelbalg“ (PC, 12) entdeckt. Das ist ein Fachbegriff aus der Ornithologie, bzw. der Jägersprache. Im Ausgangstext ist von „La dépouille d'oiseau“ (JC, 9) die Rede, was ein allgemeinerer Begriff ist als „Vogelbalg“.<sup>148</sup> Cayrol beschreibt, wie François in einem alles verschleiern Regen durch das Gelände geht und an einem Weiher ankommt. Die Natur verunsichert und verängstigt ihn: Das Flattern der aufgeschreckten Vögel, die Geräusche ... Er erkennt nicht, wo Land aufhört, und Wasser beginnt. Cayrol schreibt „un oiseau [...] tourna au-dessus de sa tête et disparut“ (JC, 42). Celan übersetzt hier wieder mit einem Begriff aus der Jagd: „Ein großer Vogel [...] kreiste ein paarmal raubvogelartig um seinen Kopf, strich ab.“ (PC, 57) Das hier benutzte Verb „abstreichen“ ist laut Duden Jägersprache, das wegfliegendes Federwild andeutet.<sup>149</sup> Auch die Übersetzung von „les touffes de joncs“ mit dem botanischen Begriff „Röhricht“ (PC, 57), eine spezifische Bezeichnung für „Schilf“ oder „Rohr“, oder die Nutzung

---

<sup>148</sup> Laut *Le Petit Robert* bedeutet „dépouille“ u. a.: „Peau enlevée à un animal“ – die abgezogene Haut eines Tieres.

<sup>149</sup> Duden online: Erstens: (besonders vom Federwild) Wegfliegen. Gebrauch: Jägersprache; Grammatik: Perfektbildung mit „ist“ Zweitens: (besonders von Greifvögeln) im Flug nach Beute absuchen. Gebrauch: Jägersprache; Grammatik: Perfektbildung mit „hat“. <https://www.duden.de/rechtschreibung/abstreichen> (letzter Zugriff am 3.5.2022).

des Fachausdrucks „Dohne“ (PC, 194) für eine Schlinge, die zum Vogelfang eingesetzt wird, unterstreichen François' Unbehagen in dieser Nacht. Durch diese Fachbegriffe verstärkt Celan das Unbekannte und hebt hervor, wie fremd das Landleben mit seinen eigenen Traditionen auf François und den Leser wirkt. Der Text selbst wirkt dadurch auch undurchsichtig, denn nicht jeder kennt diese Fachbegriffe.

Auch fällt auf, dass Celan manchmal Verben und Ausdrücke benutzt, die eher selten scheinen, sogar für die deutsche Sprache der fünfziger Jahre, zum Beispiel „einbekennen“ (PC, 224).<sup>150</sup> Ein anderes Beispiel ist das Umgangssprachliche: „ich schlug lang hin“ (PC, 213), hinschlagen in der Bedeutung „der Länge nach hinfallen“. Cayrol schreibt „dépêchez-vous“ (JC, 152); Celan übersetzt das mit „tummeln Sie sich“, umgangssprachlich „beeilen Sie sich“ (PC, 205). Das könnte daran liegen, dass Celans Deutsch eine Variante war, wie sie in der Bukowina vor dem Krieg gesprochen wurde, die sich bei ihm erhalten hat. Schwerin bemerkt dazu, dass „Celans Umgangsdeutsch eine Variante der Hochsprache darstellte, die sich in der deutsch-jüdischen Enklave von Czernowitz, den Ort seiner Kindheit in der Bukowina, konserviert hatte, in der Gegenwartssprache jedoch veraltet erschien oder schon außer Gebrauch war“<sup>151</sup>. Sicherlich muss man auch bedenken, dass einige der von Celan benutzten Wörter vielleicht in den fünfziger Jahren noch in Gebrauch waren, es heutzutage aber nicht mehr sind, und deswegen veraltet klingen. So übersetzt er zum Beispiel in *Maigret und die schrecklichen Kinder* „la portière d'une voiture“ mit „Wagenschlag“; die neueren Übersetzungen machen daraus „Autotür“.

Cayrol wechselt in seinem Roman häufig die Erzählperspektive: vom auktorialen Erzähler zum Ich-Erzähler, schiebt Dialoge ein zwischen François' Mutter und seiner Schwester sowie dem Vater und der Mutter; wechselt dann wieder zum inneren Monolog, in dem François zur Mutter, zum Vater, zu seiner Freundin oder zu sich selbst („Du“) spricht. Celan rückt die Hauptperson, François, in den Fokus, indem er zum Beispiel erlebte Rede einbringt:

François eut soudain une peur atroce, injustifiée, de ne pas revenir. (JC, 29)

In Cayrols Fassung besteht ein großer Abstand zur Figur von François. Es handelt sich eher um eine Feststellung des Erzählers, nicht das Erleben des Protagonisten.

Eine entsetzliche, durch nichts gerechtfertigte Angst überkam ihn: Wie, wenn er nie mehr zurückkehren sollte? (PC, 39)

Durch den Doppelpunkt vermittelt Celan in seiner Übersetzung die Wirkung der Angst, die ihn überfällt und er stellt sich in Gedanken die Frage, „Was, wenn?“ So gibt Celan der Figur François

---

<sup>150</sup> Duden online „einbekennen“: Gebrauch österreichisch, sonst gehoben.

<sup>151</sup> Vgl. Schwerin: *Als sei nichts gewesen*, S. 203.

etwas mehr Tiefe, die Figurenbeschreibung verstärkt sich, der Leser kann unmittelbar nachvollziehen, was François denkt und empfindet.

Auffällig ist in der Übersetzung auch das Hinzufügen von Wörtern oder Satzteilen, wie im folgenden Beispiel, als François unterwegs wegen des Verdachts auf Wilderei angehalten wird. Der Gendarm hält ihn für François' Vater, worauf François versucht, sich zu verteidigen:

- |   |  |
|---|--|
| – C'est mon père.   | „ <u>Der Mann, den sie suchen</u> , ist mein Vater.“   |
| – Quoi, votre père ?  | „Wer?“   |
| – C'est lui : un maniaque. Il guette tout le monde pour savoir si, un jour, nous ne deviendrons pas un gibier choisi. (JC, 144) | „Jawohl, <u>mein Vater</u> – ein Verrückter. Er lauert uns allen auf, um zu sehen, ob wir nicht eines Tages ein erstklassiges Wild abgeben.“ (PC, 195) |

Die Hinzufügung von „Der Mann, den sie suchen“ und die anschließende Wiederholung „Jawohl, mein Vater“ wirken wie eine Erklärung oder eine Präzisierung. Dabei ist gerade der Stil Cayrols bewusst unklar und diffus; diese Stimmung spürt man durch die gesamte Geschichte hindurch. Andererseits tilgt Celan Wörter, Satzteile oder ganze Sätze, was sicherlich manchmal aus Unachtsamkeit passiert, aber oft auch nicht. Hier beobachtet François aus dem offenen Fenster die regnerische Nacht:

Et, brusquement, il aperçut [...] cette épaisse nuit striée par une pluie tranchante. Elle entourait la maison dans la rage d'une nouvelle averse. La clarté de la lune avait disparu. François eut un frisson. (JC, 45)

Celans Satz ist in der Übersetzung etwas kürzer:

Plötzlich gewährte er [...] die Nacht: dicht, undurchdringlich, regendurchschnitten. Es goß in Strömen. Der Mond war verschwunden. Ihn fröstelte. (61)

Hier können gleichzeitig mehrere Phänomene beobachtet werden, die Celan oft anwendet, um den Text zu verdichten und verknapen: die parataktische Reihung der Adverbien „dicht, undurchdringlich, regendurchschnitten“, die die Nacht beschreiben, und die oben erwähnte Auslassung des Satzes „Elle entourait la maison dans la rage d'une nouvelle averse“. Aus „la clarté de la lune“ macht Celan kurzerhand „Der Mond“. Auffallend ist hier auch der Gebrauch des gehobenen Verbes „gewähren“ für „wahrnehmen“, „bemerken“.

Auch hier ist der französische Ausgangstext länger als die deutsche Übersetzung:

Il avait sorti de la poche de son gilet un pendule et le promenait avec satisfaction sur la paume de sa main gauche ; il la frota doucement (JC, 96)

Das liegt daran, dass Celan manchmal Sätze tilgt, so wie hier:

Er holte aus der Westentasche ein Pendel hervor und ließ es über seine linke Handfläche gleiten. (PC, 129)

Das Gleiten über die Handfläche macht schon klar genug, dass es der Person ein angenehmes Gefühl bereitet, es muss nicht explizit gesagt werden. Celan übersetzt knapper, um ein präziseres Bild zu zeichnen.

Beim nächsten Ausschnitt handelt es sich um den Moment am Ende des Romans, als die Hauptperson François den bei der unbekanntenen Familie aufgebahrten toten Vater betrachtet und daran denkt, wie er gleich das Haus seiner Kindheit wiedersehen wird. Es ist früh am Morgen, die Nacht ist vorbei, das Licht soll hereingelassen werden, anders gesagt, der ungeliebte Vater ist tot, der Albtraum ist vorbei. Dieses Gefühl des Aufatmens erlebt François so:

Il songeait que, dans une demi-heure au plus, il serait dans la maison paternelle. Le déjeuner serait servi dans la salle à manger qui sentait les vieilles croûtes. On ouvrirait les volets avec précaution. (JC, 172)

Was bei Cayrol als Traum beschrieben wird, ändert Celan in einen Gedankenstrom von François, der hier nun als Ich-Erzähler auftritt:

In höchstens einer halben Stunde bin ich bei Vater. Im Eßzimmer, in dem es immer nach alter Brotrinde riecht, wird der Tisch gedeckt sein. Ich werde ans Fenster gehen und vorsichtig die Läden öffnen. (PC, 233)

Er sucht die Nähe zum Vater, vielleicht so wie er sich das immer vorgestellt hat: „la maison paternelle“ wird zu „Vater“. Er übernimmt selbst die Handlungen, die bei Cayrol ein anderer („on“) macht, er selbst („ich“) öffnet die Fensterläden. Celan fügt über „ich werde ans Fenster gehen“ noch die Bewegung ein und bei ihm ist der Ort („Eßzimmer“) an die erste Satzgliedstelle gerückt. Das Unmittelbare zeigt sich auch am Gebrauch des Präsens bzw. des Futurs, im Gegensatz zu Cayrol, der hier das „Imparfait“ benutzt. Das Ende des Romans *Im Bereich einer Nacht* zeigt einen möglichen Neuanfang für François, der aus der langen Nacht kommt, seinen Vater gefunden hat und nun sein eigenes Leben in die Hand nehmen kann, frei von den Geistern seiner Vergangenheit, denn sein Vater ist gestorben. Aber genau hier endet der Roman.

*L'espace d'une nuit* von Jean Cayrol kann als Vorläufer des Nouveau Roman bezeichnet werden. Typisch dafür sei, findet Wolfgang Leiner, dass „die Erzählung dort abbricht, wo der klassische Roman mit seiner psychologischen Analyse, mit seinen Verwicklungen, mit seiner Schilderung der Leidenschaft, mit den eingeblendeten Erinnerungen, mit seiner Geschichte, kurzum, wie Roland Barthes meint, mit den Mitteln der rationellen Fiktion einsetzen würde“<sup>152</sup>. Allgemein gesagt ist das, was die Romane von Cayrol ausmacht, laut Roland Barthes, dass „der Roman ungefähr dort

---

<sup>152</sup> Wolfgang Leiner: Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 74 (2), 1964, S. 97–129.

endet, wo das Menschliche beginnt.“<sup>153</sup> Der Vater ist gestorben, François kann nach Paris zurückkehren und sein eigenes Leben beginnen.

### **„Ich wollte, ich hätte freier übersetzt.“ – spätere Überlegungen Celans zur Übersetzung von *Im Bereich einer Nacht***

In einem Brief aus dem Jahre 1956 an seinen Freund Rolf Schroers gab Celan zu, dass ihm „diese Übersetzung wenig Freude bereitet hat“ und dass dies „eine private Mitteilung“ sei. Er fragte sich weiter, wie seine Übersetzung „im Verlag aufgenommen wurde [...] (Das Original ist stellenweise völlig ungenießbar)“<sup>154</sup>. Auch aus der Korrespondenz seiner Frau ist Ähnliches zu vernehmen. Gisèle schreibt ihren gemeinsamen Freunden: „Paul m’a quitté ce matin pour rentrer à Paris et se remettre au travail (traduction d’un roman de Jean Cayrol qui ne le réjouit pas beaucoup).“<sup>155</sup> Aus einem späteren Brief an seinen Verleger Otto F. Walter erfährt man, welche Reflexionen Celan aus einem gewissen zeitlichen Abstand heraus über seine Übersetzung angestellt hat:

An vielen Stellen hätte ich meine – sechs Jahre alte – Übersetzung gerne überarbeitet – ich bin leider nicht dazu gekommen. [...] Ich wollte, ich hätte freier übersetzt. Ob ich, wenn der Umbruch da ist, noch einiges ändern kann?<sup>156</sup>

Celan nennt seine Übersetzung *Durchmessene Nacht* und meint: „[...] vielleicht wird dieser Titel dem des Originals gerecht.“ „Durchmessen“ kann zweierlei bedeuten: etwas „*durchmessen*“ (etwas durch Messen überprüfen, untersuchen) oder „*durchmessen*“ (etwas „durchkreuzen“, „durchqueren“, im Sinne von „wandern“ oder „gehen“). Da die Nacht auch eine zeitliche Begrenzung hat, könnte der Titel auf beides verweisen: einerseits auf die verstreichende Zeit – die Zeit der Nacht ist messbar, sie hat Beginn und Ende; andererseits auf die nächtliche Wanderung des Protagonisten François. Eine andere Überlegung zum Titel gibt Otto Pöggeler wieder:

Jean Cayrols Roman *Im Bereich einer Nacht* wird aus dem *Nouveau roman* ausgesondert, weil er personale oder existenzielle Fragen stellte: Ein Heimkehrer findet an einem regnerischen Abend nicht zum Vaterhaus; er muss nach allen Abweisungen sein Leben selbst in die Hand nehmen; in Paris wartet sein Schicksal auf ihn. Dieser Roman war von Celan übersetzt worden; im Nachhinein sagte er mir, er hätte als Titel wählen sollen: *Eine Nacht lang*.<sup>157</sup>

Letztendlich entschied man sich für eine wörtliche Übersetzung des französischen Titels *L’espace d’une nuit*, *Im Bereich einer Nacht*. Nach Erscheinen der Übersetzung im Walter Verlag publizierte die *Neue Zürcher Zeitung* eine positive Rezension, die den Roman zwar ausführlich vorstellt, aber erst im allerletzten Satz auf den Übersetzer zu sprechen kommt: „Paul Celan hat den bemerkenswerten

---

<sup>153</sup> Roland Barthes: Jean Cayrol et ses romans, in: *Esprit* 188 (3)1952, S. 484: „Le roman finit à peu près là où l’humanité commence.“

<sup>154</sup> An Rolf Schroers, 2.8.1956, in: *Briefwechsel mit den rheinischen Freunden (?) Paul Celan – Rolf Schroers*, S. 106.

<sup>155</sup> An Nani und Klaus Demus, 26.4.1955, in: *Celan – Klaus Demus und Nani Demus: Briefwechsel*, S. 177.

<sup>156</sup> An Otto F. Walter, 30.3.1961, in: Celan, *Briefe*, S. 500 (Hervorhebungen im Original vorhanden).

<sup>157</sup> Vgl. Pöggeler, *Wort und Bild*, S. 15.

Roman mit aller Behutsamkeit ins Deutsche übertragen.<sup>158</sup> Ein längerer Beitrag in der NZZ von 1988 beschäftigte sich mit Celans Übersetzung. Die Autorin Charitas Jenny-Ebeling mutmaßt, dass Celan den Übersetzungsauftrag wegen der „Natureschilderungen, die ans Poetische grenzen“, angenommen hatte. Sie meint, dass Celan sich für die Arbeit Cayrols interessierte, da dieser das mythische Thema des verlorenen Sohnes „in eine wesentlich härtere Variante“, kleidet, nämlich die Geschichte des verlorenen Vaters, „zu dem es keine Rückkehr mehr gibt“. Das ganze Werk von Cayrol sei vom „einsamen Gehen“ durchdrungen.<sup>159</sup>

Im Nachwort des Romans und in den Rezensionen wird behauptet, dass Celan *L'espace d'une nuit* „frei“ oder sogar „sehr frei“ übersetzt habe.<sup>160</sup> Er konnte grundsätzlich „unter jeder Ungenauigkeit und Leichtfertigkeit im Originaltext leiden“, so Schwerin.<sup>161</sup> Es wäre zu erwarten, dass seine Übertragung Versuche aufweist, den Originaltext zu „korrigieren“. Diese „Ausbesserungsversuche“ sind meiner Meinung nach das, was allgemein unter „frei übersetzt“ verstanden wird. Celan übersetzt jedoch über längere Strecken nah am Original. Er hält sich auch nah an die Vorlage und gibt die düstere, mysteriöse Stimmung, die Cayrols Text prägt, genauso wieder; er fügt hier und da fügt er vielleicht einen Hauch von Ironie hinzu. Es gibt jedoch auch immer wieder Textstellen, in denen Celan Akzente setzt, bestimmte Aspekte wie Zeit- oder Ortsangaben hervorhebt, den Originaltext anpasst und diesem dadurch mehr Gewicht verleiht. Das geschieht mit Stilmitteln, die auch in anderen Prosaübersetzungen Celans anzutreffen sind.<sup>162</sup> Im Allgemeinen sind auch an dieser Übersetzung Eingriffe zu beobachten, die man von Celan kennt: hinzufügen, auslassen, präzisieren, erklären und die Bildung von Neologismen und Komposita. Er setzt hier auffallend häufig Temporaladverbien und Lokaladverbien als Mittel der Präzisierung und Verdeutlichung ein. Das könnte damit zusammenhängen, dass Cayrols Text an vielen Stellen sehr diffus, ungenau und vage bleibt. Genau das aber ist sein Stil.

Celan war im Laufe der Zeit immer weniger auf Übersetzungsarbeiten angewiesen. Er konnte es sich leisten, die Autoren und Werke, die er übersetzen wollte, selbst auszusuchen. Obwohl er die Übersetzung von *L'espace d'une nuit* anscheinend nicht aus voller Überzeugung angenommen hat und sie nicht seiner eigenen Wahl entsprach, kann doch auch nicht von einer bloßen Brotübersetzung gesprochen werden. Die deutsche Übertragung enthält sichtbare Spuren des Übersetzers Celans; die erkennbare Strategien, die schon an der Lyrikübersetzung festgestellt

---

<sup>158</sup> Anon. „Hinweise auf Bücher – Erzähltes Leben“, in: NZZ Freitag, 27. Oktober 1961, Nr. 4011.

<sup>159</sup> Vgl. Jenny-Ebelings Rezension „Wanderung durch die Nacht der Erinnerung“ 1988, S. 27.

<sup>160</sup> Vgl. Ursula Hennigfeld, Nachwort in: *Im Bereich einer Nacht*, S. 249; Ulrich Rüdener: „Der Schrei der nie verstummt“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.8.2011.

<sup>161</sup> Schwerin: *Als sei nichts gewesen*, S. 203.

<sup>162</sup> Vgl. Barbara Wiedemann, Nachwort in: *Das Vorgebirge* von Henri Thomas, aus dem Französischen von Paul Celan. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2008.

worden sind, können, wie oben mit Beispielen belegt, auch in der Prosaübersetzung verzeichnet werden.

### 3.2.3 Alain Resnais' Dokumentarfilm *Nacht und Nebel* (1956): Celan als Filmübersetzer

Celans Zusammenarbeit mit dem Lyriker und Autor Jean Cayrol setzte sich 1956 fort, als Cayrol ihn im Sommer darum bat, einen weiteren Text von ihm zu übersetzen. Celan sagte zu. Es handelte sich dabei um den Kommentar zu Alain Resnais' Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* über die Konzentrationslager des Hitlerregimes.<sup>163</sup>

Obwohl man Celans Übersetzung von Cayrols Roman noch als Gelegenheitsarbeit betrachten könnte, ist das nicht mehr der Fall bei seiner Übersetzung des Filmkommentars. Celan teilte seine Gedanken über Cayrols Filmkommentar mit seinem Freund Rolf Schroers und meint, dass „der Text, den [Cayrol] zum Film *Nacht und Nebel* geschrieben hat, [...] in jeder Hinsicht in Ordnung und wirklich sehr eindrucksvoll [ist]“<sup>164</sup>.

1956 wurde der Film *Nuit et Brouillard* mit dem Jean-Vigo-Preis ausgezeichnet. Die französische Programmkommission für die Filmfestspiele in Cannes schlug ihn als französischen Beitrag für den Wettbewerb in Cannes in der Kategorie Kurzfilm vor. Daraufhin versuchten sowohl die Regierung der Bundesrepublik Deutschland als auch die französische Regierung die Teilnahme zu verhindern; man befürchtete, der Film würde der Beziehung zwischen den beiden Ländern schaden. *Nuit et Brouillard* wurde daher vom Hauptprogramm ausgeschlossen, was Jean Cayrol dazu veranlasste, einen kritischen Artikel in *Le Monde* zu publizieren. Die SPD-Abgeordnete Annemarie Renger fragte am 7. Oktober 1956 im Bundestag, was die Regierung dazu veranlasst habe, die Teilnahme des Dokumentarfilms am Wettbewerb zu verhindern. Damit löste sie eine politische Debatte aus, die dazu führte, dass die Bundesregierung sich für eine deutsche Übersetzung des Filmkommentars aussprach. Cayrol schlug Celan als Übersetzer für die deutsche Synchronisation vor. Im September 1956 sagte dieser der Pariser Argos-Filmgesellschaft zu, dass er die Übersetzung bis zum 1. Oktober 1956 abschließen würde.<sup>165</sup>

Es gibt mehrere Gründe, weshalb dieses Projekt Celan interessiert haben könnte. Im März 1956 hatte er einen anonymen Brief mit Plagiatsvorwürfen bekommen<sup>166</sup>, in dem es hieß, man hätte ihn als „Meisterplagiator“ bezeichnet. Ende April 1956 nahmen Cayrol und Celan an einem deutsch-

---

<sup>163</sup> Der französische Dokumentarfilm beruht auf dem Buch *Tragédie de la déportation 1940–1945. Témoignages de survivants des camps de concentrations allemands* von Olga Wormser und Henri Michel von 1954. Auch eine Ausstellung aus demselben Jahr über die Geschichte der Résistance, die Celan vielleicht besucht hat, diente als Vorlage zum Film.

<sup>164</sup> An Rolf Schroers, 2.8.1956, in: *Briefe an die rheinischen Freunde*, S. 106.

<sup>165</sup> Vgl. Van der Knaap: „*Nacht und Nebel*“, S. 190.

<sup>166</sup> Celan zitiert aus dem anonymen Schreiben, dem zufolge der Lyriker Georg Maurer ihn während eines Kongresses in Ostberlin als „Meisterplagiator“ bezeichnet hätte, was dieser wiederum später bestritt. Siehe Brief an Friedrich Hagen, 19.3.1956, in Celan, *Briefe*, S. 207.

französischen Schriftstellertreffen in Vézelay teil, in dessen Verlauf es zu einer antisemitischen Aussage einer Teilnehmerin kam<sup>167</sup>. Celan zeigte sich von diesen Ereignissen sehr betroffen. Er „konnte [...] zur Erinnerung eines grausamen Teils der Geschichte einen sehr wichtigen Beitrag liefern“<sup>168</sup>, und dies könnte im Rahmen der sich anbahnenden „Goll-Affäre“ und des wiederkehrenden Antisemitismus in Deutschland für Celan ein wichtiger Grund gewesen sein, den Auftrag anzunehmen. Er erkannte hierin eine Gelegenheit, die Wirkung des Dokumentarfilms im deutschsprachigen Raum zu erhöhen. Celan, der seine Eltern in den Lagern verloren hatte und selbst anderthalb Jahre inhaftiert gewesen war, nahm den Übersetzungsauftrag an, obwohl es sich bei *Nuit et Brouillard* nicht um eine Lyrik- oder Prosaübertragung handelte.

In einem Gespräch über den Filmtext hätte Celan zu Schwerin gesagt, nach Auschwitz habe kein Mensch mehr das Recht, unpolitisch zu sein.<sup>169</sup> Seine Übersetzung kann als ein Appell zum Gedenken, zur Erinnerung und als eine Warnung aufgefasst werden.

Der Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* besteht aus abwechselnd schwarz-weißen und farbigen Bildern, Fotografien und Filmausschnitten aus den Archiven, Aufnahmen aus Nachrichtensendungen, und neu gefilmten Sequenzen vor Ort im ehemaligen Lager Birkenau. Das Filmskript enthält Abschnitte, die mit Musik von Hanns Eisler unterlegt sind, welche dieser speziell für den Film komponiert hatte. Der Schauspieler Kurt Glass sprach Celans Text zum Film, der ab November 1956 – in Schwarz-Weiß umkopiert – in den bundesdeutschen Kinos gezeigt wurde.

Die DDR war ebenfalls interessiert an dem Film, wollte aber Celans Übersetzung nicht akzeptieren: Sie sei fehlerhaft und zu frei, wodurch das Original abgeschwächt würde.<sup>170</sup> Im Sommer 1957 schickte das DEFA-Studio für die Synchronisation eine eigene Übersetzung an den Pariser Filmverleih Argos, die aber von französischer Seite nicht akzeptiert wurde, da vor allem die letzten Sätze in einer Art und Weise umgestaltet worden waren, die aus ihrer Sicht nicht vertretbar war: Die DDR versuchte den Film für ihre eigenen Zwecke zu instrumentalisieren. Argos war der Meinung, dass die Übersetzung ein völlig falsches Signal an das Publikum sende, nämlich, dass es in der DDR, in den sozialistischen Ländern überhaupt, keine Nazis mehr gäbe, denn dort sei das Übel längst ausgerottet. Argos konnte das nicht akzeptieren. Nach einiger Zeit

---

<sup>167</sup> Vom 28.4.1956 bis zum 2.5.1956 fand das Treffen statt. Die Frau des Organisators, Rosemarie Laubach hätte am Rande des Treffens kundgegeben, sie könne „Juden nicht riechen“. Vgl. Brief von Celan an Hermann Lenz vom 24. Juni 1956, in: *Paul Celan – Hanne und Hermann Lenz, Briefwechsel*, S. 50.

<sup>168</sup> Vgl. Van der Knaap: „Nacht und Nebel“, S. 189.

<sup>169</sup> Vgl. Schwerin: *Als sei nichts gewesen*, S. 215.

<sup>170</sup> Vgl. Lindeperg, „Nacht und Nebel“. *Ein Film in der Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8, 2010, S. 246.



lenkte die DEFA ein und schickte 1958 einen neuen Text, diesmal eine angeblich wörtliche Übersetzung aus der Feder von Henryk Keisch.<sup>171</sup>

Eine weitere deutsche Übersetzung tauchte auf.<sup>172</sup> Die französische Historikerin Sylvie Lindeperg beschreibt das ausführlich und vergleicht den Kommentar von Evelin Matschke von 1974 mit den Texten von Celan und Cayrol. Sie kommt zu dem Schluss, dass „die neue Übersetzung [...] den Akzent auf den antifaschistischen Kampf legt“ und der Text „bis zur Unvollständigkeit vereinfacht“ sei.<sup>173</sup> Die Übersetzung von Evelyn Matschke wird in der vorliegenden Arbeit nicht analysiert, da sie meines Wissens nicht publiziert wurde und außerdem mit ihren Kürzungen und ideologisch geprägten Formulierungen eher eine Umdichtung als eine Übersetzung zu sein scheint.

### 3.2.4 Analyse: *Nacht und Nebel* – Celan interpretiert Cayrols Text

Im September und Oktober 1956 arbeitete Celan an der Übersetzung des Filmkommentars. Seine Vorgehensweise ist zum Teil gut an den erhaltenen Versionen der Übersetzung abzulesen.<sup>174</sup> Auf der Grundlage von Notizen entstand eine erste interlineare Fassung; der Text wurde zuerst fast wortwörtlich ins Deutsche übersetzt. Danach fertigte Celan weitere Fassungen an, die endgültige Version wurde maschinell erstellt und per Hand nachgebessert. Celan erläutert später in einem Brief, dass der Filmkommentar an einigen Stellen vom Manuskript abweicht, „d. h. sie [die Übersetzung] wurde u. a. noch während der Synchronisation abgeändert, so dass nicht das Manuskript, sondern der gesprochene Text massgeblich bleibt“<sup>175</sup>. Diese Tatsache habe ich im Übersetzungsvergleich berücksichtigt. Auch in diesem Fall ist es wieder möglich, einen weiteren deutschen Text, nämlich die Übersetzung von Henryk Keisch, in den Übersetzungsvergleich miteinzubeziehen.

### Forschungsstand zu *Nacht und Nebel*

Anders als bei Celans weiteren Prosaübersetzungen, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden, haben sich Literaturwissenschaftler, (Film)-Historiker und Celan-Forscher sich intensiv mit Celans Übersetzung von *Nuit et Brouillard* und dem historischen Kontext auseinandergesetzt.<sup>176</sup>

---

<sup>171</sup> Vgl. „Jean Cayrol Alain Resnais: *Nacht und Nebel*. Deutscher Kommentar von Henryk Keisch“, in: *Film und Fernsehen* 8, 1985. S. 62–64.

<sup>172</sup> Vgl. van der Knaap: „*Nacht und Nebel*“, S. 234, Anm. 11. Ewout van der Knaap beschreibt, dass der Nachlass des Komponisten Hanns Eisler eine „Szenenbeschreibung nebst einer parallelen, ungenauen deutschen Übertragung [enthält], die stark von Celans Übersetzung abweicht“. Evelin Matschke sei die Übersetzerin dieses dritten deutschen Textes.

<sup>173</sup> Vgl. Lindeperg: „*Nacht und Nebel*“, S. 255–259.

<sup>174</sup> Vgl. „*Fremde Nähe*“, S. 232f.

<sup>175</sup> An Ernst-Peter Wieckenberg, 20.12.1964, in: Celan, *Briefe*, S. 683.

<sup>176</sup> Vgl. die Beiträge u. a. von Thomas Heck und Peter Goßens (1997), Alexis Nouss (1998), Joachim Seng (2001), David N. Coury (2002), Jörg Frieß (2005), Ewout van der Knaap (2008), Sylvie Lindeperg (2010), sowie Knud Breyer und Oliver Dahin (2014).

In seiner Studie über das Gedächtnis des Holocausts beschäftigt sich Ewout van der Knaap mit der internationalen Wirkungsgeschichte des Films und er misst der Übersetzung Celans große Bedeutung bei. Im Kapitel „Übersetztes Gedächtnis“ fasst er zusammen:

Celans Übersetzung zeigt außer einer selbstbewußten Übersetzungspoetik Berührungsstellen mit seinem eigenen lyrischen Schaffen. Seine Verfahrensweise bei *Nuit et Brouillard* weicht nicht von seiner übrigen Übersetzungspraxis ab. Er verstärkt manche Stellen durch die Änderung der Wortfolge oder durch Ballung von Informationen, schwächt an anderen Stellen ab, um durch Verallgemeinerung seine Intention zu erweitern.<sup>177</sup>

Um Celans „Intention“ soll es in den Abschnitten der Analyse gehen.

Cayrols Text ist ein gesprochener Kommentar zum Film und wurde nicht als literarischer Text zur Veröffentlichung konzipiert.<sup>178</sup> Celan stellt den Ausgangstext von Cayrol, der als fließender Prosatext zu den einzelnen Sequenzen des Filmes aufgebaut ist, um: Er bricht Sätze mittels Enjambement, setzt häufig einzeilige Sätze untereinander und fügt seine eigene Interpunktion hinzu: drei Auslassungspunkte, Gedankenstriche und Semikola. Die Gestaltung des Textes erinnert bei Celan stark an seine Lyrik. Lindeperg bezeichnet die Art, wie Celan den Text von Cayrol übersetzt, als „freie Umarbeitungen und Varianten“<sup>179</sup>. Sie hebt hervor, dass Celan die „ausdrücklichen Bezugnahmen auf das Bild“ umgeht, das heißt, dass er sich nicht von der Montage des Filmes leiten lässt und einen autonomen Text schreibt.

Celan arbeitete zeitnah an der Übersetzung von *Nuit et Brouillard* und seinen Gedichten. Auf die vielen Parallelen zum Gedicht *Engführung*, das Celan anderthalb Jahren nach Fertigstellung von *Nacht und Nebel* schrieb, wurde in der Forschungsliteratur schon häufig hingewiesen. *Engführung* ist das letzte Gedicht des Bandes *Sprachgitter* (1959). Celan datierte es zwischen Februar und Mai 1958, also nachdem er *Nacht und Nebel* abgeschlossen hatte. Otto Lorenz untersuchte die intertextuellen Bezüge von *Engführung* und stellte fest, dass „der erste Text nun, auf den sich die ‚Engführung‘ [...] bezieht, [...] das von Celan selbst übersetzte Filmskript zu ‚Nuit et Brouillard‘ [ist]“<sup>180</sup>. Joachim Seng hat in einer frühen Arbeit die Beziehung der *Nacht-und-Nebel*-Übersetzung zum Gedicht *Engführung* aufgezeigt.<sup>181</sup> David N. Coury erwähnt in seinem Artikel „Remembrance and Testimony in Paul Celan’s *Nuit et Brouillard* Translation“ ebenfalls Parallelen zwischen *Nacht und*

---

<sup>177</sup> Vgl. Ewout van der Knaap: „*Nacht und Nebel*“, S. 208.

<sup>178</sup> Das erkennt man auch daran, dass der Text erst 1997 in Buchform im Pariser Verlag Fayard mit einem Vorwort von Michel Pateau veröffentlicht wurde. Die erste Publikation des französischen Filmkommentars war in 1961 in der Februar-Ausgabe der Zeitschrift *L’Avant-scène cinéma*. Der französische Text wurde 1987 von Richard Raskin in seinem Buch *Alain Resnais’ Nuit et brouillard. On the Making, Reception and Function of a Major Documentary Film, including a new interview with Alain Resnais*.

<sup>179</sup> Vgl. Lindeperg: „*Nacht und Nebel*“, S. 236.

<sup>180</sup> Lorenz, Otto: *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin, Rilke, Celan: Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989, S. 207.

<sup>181</sup> Vgl. Joachim Seng, „... geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“ Paul Celans Gedicht *Engführung* und seine Beziehung zu dem Film *Nacht und Nebel* von Alain Resnais. Magisterarbeit (1992).

*Nebel* und Celans Lyrik, vor allem zu *Engführung* und einem weiteren Gedicht, *Tenebrae*.<sup>182</sup> John Felstiner deutet in seiner Celan-Biografie *Poet, Survivor, Jew* an, dass Celan kurz vor *Tenebrae* die Arbeit an *Nacht und Nebel* fertiggestellt hatte. In *Tenebrae* erinnert ihn das Bild der ineinander verkrallten Körper in der zweiten Strophe „Gegriffen schon, Herr, / ineinander verkrallt, als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr“, an einen Satz aus *Nacht und Nebel*: „Das einzige Zeichen – aber das muß man ja wissen – ist die von Fingernägeln gepflügte Decke.“<sup>183</sup>

### Analyse des Übersetzungsvergleichs

Celan bemüht sich darum, Cayrols Bildsprache in seiner Übersetzung zu verstärken, die Erinnerung an die Naziverbrechen wachzuhalten, das Gedenken einzufordern und die Schuldfrage anzusprechen. Sein Ziel ist es, darauf aufmerksam zu machen, dass Rassismus und Antisemitismus noch nicht aus der Welt, – aus Deutschland – verschwunden sind. Gerade in Deutschland solle man sich weiterhin mit der Frage nach der Schuld auseinandersetzen. Es ist das erste Mal, dass er einen Text herstellt, der die Nazi-Lager direkt thematisiert. Cayrol bezieht sich in seinem Text nicht unmittelbar auf den Genozid an den Juden Europas. Seine Worte umfassen jegliche Art von Deportierten, er macht keinen Unterschied zwischen politischen Gefangenen, Homosexuellen, Sinti und Roma, Juden oder Kommunisten. Celan hebt in seiner Übersetzung das jüdische Leid hervor; Verweise auf den Genozid bringt er mehrmals an.

Manche Ausdrücke oder Redewendungen, die Celan in der Übersetzung *Im Bereich einer Nacht* gemacht hat, kommen auch – in leicht abgewandelter Form – in der zeitnah entstandenen Übersetzung *Nacht und Nebel* vor. Ein Beispiel dafür ist die Stelle, in der François ein Bett für die Nacht angeboten wird, in demselben Raum, wo auch ein Toter aufgebahrt liegt. François ist dermaßen müde, dass er sich über nichts mehr wundert, und beschließt, sich nicht um den Toten zu kümmern und das Übernachtungsangebot anzunehmen:

Un mort était là, dans une étrange irréalité derrière la cloison ; il ne gênait personne. On lui donnait une place ; on lui réservait cette nuit qui reprenait ses droits. (JC, 64).

Celan übersetzt:

Freilich, ein Toter war da, aber er befand sich hinter einer Scheidewand, in einer sonderbaren Unwirklichkeit. Er störte niemand, dieser Tote. Er bekam einen Platz zugewiesen, eine Nacht war für ihn bereit gehalten worden, eine Nacht, die jetzt wiedererlangte, was ihr von Rechts wegen zustand. (PC, 90)

In Cayrols Kommentar zum Film *Nuit et Brouillard* heißt es am Anfang über die Menschen, die nichts ahnen von dem, was ihnen bevorsteht:

---

<sup>182</sup> Coury weist auf den auffälligen Gebrauch von „Erd“-Metaphern hin: die „gepflügte Decke“, die „müdegetretene Erde“, „grünes Gras“, oder „Von Monat zu Monat graben sie sich tiefer in die Erde“, S. 67.

<sup>183</sup> Vgl. Felstiner: *Poet, Survivor, Jew*, S. 103.

Pendant ce temps, Burger, ouvrier allemand, Stern, étudiant juif d'Amsterdam, Schmulzki, marchand de Cracovie, Annette, lycéenne de Bordeaux, vivent leur vie de tous les jours, sans savoir qu'ils ont déjà, à mille kilomètres de chez eux, une place assignée. (JC, 78)

Celan übersetzt diese Stelle folgendermaßen: „[...] sie alle ahnen nicht, daß ihnen [...] bereits ein Platz zugewiesen ist.“ Celan zeichnet hier ein ähnliches Bild wie im Roman *Im Bereich einer Nacht*. Es geht um das Ungewisse, worin sich die Menschen, so auch François, ebenfalls auf eine Reise ins Ungewisse begeben. Mit einem „zugewiesenen Platz“ wird das menschliche Schicksal gemeint. An diesem gleichen Ausschnitt fällt auch noch etwas anderes auf:

Inzwischen geht das Leben seinen Gang; der Arbeiter aus Berlin, der jüdische Student aus Amsterdam, der Kaufmann aus Krakau, die Lyzealschülerin aus Bordeaux: sie alle ahnen nicht, daß ihnen in einer Entfernung von tausend Kilometern bereits ein Platz zugewiesen ist. (79)

Celan lässt hier die Namen weg, wodurch die Personen weniger konkret wirken. Man könnte hier von einer Entkonkretisierung sprechen. Celan nennt die einzelnen Berufsgruppen, aber keine Namen. Damit sind diese Menschen ebenso anonym wie später in den Lagern, wo sie nummeriert und namenlos eingesperrt werden. Der Amsterdamer Student wird als „jüdisch“ gekennzeichnet. Es bleibt das einzige Mal, dass im Text wörtlich auf das Judentum verwiesen wird; die Wörter „Jude“ oder „jüdisch“ kommen im Filmkommentar nicht weiter vor. Die Zuschauer erkennen aber, wenn sie genau hinschauen, dass es sich in den Aufnahmen um Juden handelt, denn der Davidsstern ist einige Male auf der Kleidung der Deportierten zu erkennen.

An einer anderen Stelle wird gezeigt, was im Konzentrationslager mit den sterblichen Überresten der (zum größten Teil jüdischen) Häftlinge gemacht wird:

Tout est récupéré. Voici les réserves des nazis en guerre, leurs greniers. (JC, 94)

In Celans Übersetzung wird „entkonkretisiert“:

Alles wird verwertet.  
Ein Blick in die Vorratskammern,  
die Speicher der Kriegführenden. (PC, 95)

Wo Cayrol von „des nazis en guerre“ spricht, entscheidet sich Celan für „Kriegführenden“. Damit lenkt er wieder den Blick auf die gesamte deutsche Nation, die in den Krieg verwickelt war, die Hitler gewählt hatte und die Lager ermöglichte. Diese Anklage umfasst nicht nur die Nazis, sie richtet sich an die größere (weniger konkrete) Gruppe der Kriegführenden, das deutsche Volk. Keisch jedoch wählt die gegengesetzte Richtung:

Alles wird gestapelt. Hier sieht man die Materialreserve der SS, ihren Vorratsspeicher. (HK, 64)

Keisch verschärft und betont, dass die „SS“ ihre „Vorratsspeicher“ auffüllten. Damit hält er nur einen kleinen Teil der Deutschen für schuldig und folgt damit der DDR-Sichtweise, die keine Nazis in ihrem Land wissen möchte.

Das Auslassen von Wörtern und Satzteilen ist eine der auffälligsten Strategien, die Celan beim Übersetzen anwendet. Diese Beobachtung kann auch in seiner Übertragung *Nacht und Nebel* gemacht werden. Frieß fällt auf, dass Celan durch „Auslassungen und Umstellungen den Text stärker rhythmisiert und durch eine häufigere Verwendung von bildlichen Ausdrücken assoziative Rezeptionsweisen verstärkt“<sup>184</sup>. Ein Beispiel dafür findet sich zu Beginn des Filmes, als die Kamera in Farbe über das alte Gelände eines Konzentrationslagers schwenkt und der Kommentator sagt:

Le sang a caillé, les bouches se sont tues, les blocks ne sont plus visités que par une caméra. Une drôle d'herbe a poussé et recouvert la terre usée par le piétinement des concentrationnaires. (JC, 76)

Wenn man wörtlich übersetzen würde, so wie Keisch es getan hat, käme man zu:

Ein Gras von besonderer Art wächst auf diesem Boden, der wie abgewetzt ist von den Schritten der KZ-Häftlinge. (HK, 62)

Celan aber geht anders vor:

Das Blut ist geronnen, die Münder sind verstummt, es ist nur eine Kamera, die jetzt diese Blocks besichtigen kommt. Ein eigentümliches Grün bedeckt die müdegetretene Erde. (PC, 77)

Er ersetzt den letzten Teil des Satzes und konzentriert alles auf die „Erde“, die „usée“, also einerseits „abgenutzt“, aber andererseits auch „missbraucht“ ist. Er macht aus dieser Erde fast so etwas wie ein Opfer, denn sie ist „müdegetreten“. Von wem oder was, das hat Celan hier ausgelassen bzw. in ein Bild umgewandelt, auf die Erde selbst bezogen: Die eigentlichen Opfer sind ja die „concentrationnaires“, ihre Füße haben die Erde und das Gras darauf zertreten. Die „müdegetretene Erde“ steht also für das Leid der im ehemaligen Lager inhaftierten Menschen. Durch diesen Eingriff verdichtet Celan den Text auf poetische Weise. Die Verwendung des Pars pro Toto „Grün“ erinnert an das „Rot“ in Cayrols Roman *Im Bereich einer Nacht*, wo es ganz am Anfang der Geschichte heißt: „Ein böses Rot lagerte sich über die Gegend.“<sup>185</sup>

Nachdem die Lager gebaut sind, werden nun die Orte, von denen die zukünftigen „Bewohner“ kommen, aufgezählt:

Raflés de Varsovie, déportés de Lodz, de Prague, de Bruxelles, d'Athènes, de Zagreb, d'Odessa ou de Rome, internés de Pithiviers, raflés du Vel-d'Hiy, résistants parqués à Compiègne, le foule des pris sur le fait, des pris par erreur, des pris au hasard, se met en marche vers les camps. (JC, 78)

Gleich zu Beginn seines Textes macht Celan einige Zugeständnisse an den Wissenshorizont des deutschen Publikums, denn dieses kennt höchstwahrscheinlich das Lager von Pithiviers nicht und

---

<sup>184</sup> Vgl. Frieß, Jörg: „Das Blut ist geronnen. Die Münder sind verstummt? Die zwei deutschen Synchronfassungen von ‚Nuit et Brouillard‘ (F 1955)“, in: *Filmblatt*, 10 Jg. 2005, S. 48.

<sup>185</sup> Vgl. Cayrol: *Im Bereich einer Nacht*, S. 7.

weiß nichts über die Massenverhaftungen in Vel-d'Hiv oder die inhaftierten Résistance-Mitglieder von Compiègne:

Aushebungen in Warschau,  
Aussiedlungen aus Lodsch,  
aus Prag, Brüssel, Wien, Athen,  
aus Budapest und Rom,  
Razzia in der französischen Provinz,<sup>186</sup>  
Großfahndung in Paris,<sup>187</sup>  
Deportierung von Widerstandskämpfern:  
die Masse der Festgenommenen, Mitgenommenen, Mitgekommenen tritt den Weg in die Lager an.  
(PC, 79)

Celan fügt außerdem Städte hinzu: Wien und Budapest sind Städte aus seiner eigenen Biografie: In Wien hat er Station gemacht auf dem Weg nach Paris; Wien und Budapest waren (Haupt-)Städte der ehemaligen Doppelmonarchie Österreich-Ungarn, woher viele der ermordeten „Ost-Juden“ kamen. Dafür lässt er „Zagreb“ und „Odessa“ weg; beides Städte in Staaten, die bei der Judenverfolgung kollaboriert haben. Der Rhythmus der Bilder, der an dieser Stelle Aufnahmen eines Marsches von in Reihen gehenden, gefangenen Juden zeigt, wird bei Celan durch die sich wiederholenden Buchstaben „mm“ und „en-en“ und die Reimwörter „genommen-gekommen“ betont. Auch optisch gleicht der Satz einer langen, marschierenden Reihe Menschen, die vielen Beine sind in den „Beinen“ des Buchstaben „m“ zu erkennen.

In zwei Fällen deutet Celan in seiner Übertragung darauf, dass nicht alle aus den Lagern zurückkehren konnten. Für die Juden war eine Rückkehr geradezu unmöglich. Cayrols Kommentar sagt an der Stelle, wo die Kamera die Überreste der „Abortanlage“ des Lagers zeigt, dass die Häftlinge sich dort ungestört aufhalten konnten, dass man dort auch Pläne schmiedete für ein Wohnung, nach der Heimkehr: „On y échafaudait un plan d'appartement pour le retour.“ (JC, 84) Aber für die Juden gab es keine Heimkehr, kein Heimkommen. Hier lässt Celan den kompletten Satz weg. Diese Auslassung zeigt, aus welcher Perspektive er den Text übersetzte: als jüdischer Überlebender, dessen Eltern nicht zurückkehren konnten. An einer weiteren Stelle ist eine ähnliche Auslassung zu beobachten. Im Film werden Bilder von Gefangenen gezeigt, an denen die Lagerärzte ihre grausamen „Untersuchungen“ durchgeführt hatten. Cayrols Kommentar dazu: „De ces cobayes, quelques uns survivront, castrés, brûlés au phosphore. Il y a celles dont la chair sera marquée pour la vie, malgré le retour.“ (JC, 90) Celan konnte den Zusatz „malgré le retour“ nicht übersetzen. Er übersetzt in einer stockenden Sprache, durch Zeilenumbrüche gekennzeichnet:

---

<sup>186</sup> Im Film ist hier das Bild mit dem französischen Polizisten mit „Képi“ zu sehen, was auf die Kollaboration des Vichy-Regimes mit dem deutschen Besatzer hindeutet.

<sup>187</sup> Im Film wird hier ein Bild von einem mit „Festgenommenen“ überfüllten Stadion gezeigt.

Einige dieser Versuchstiere überleben es:  
kastriert,  
mit Phosphorverbrennungen.  
Es sind Frauen darunter, die fürs Leben gezeichnet bleiben. (PC, 91)

An dieser Stelle wird die Erinnerung an die Eltern aufgerufen, an alle, die nicht zurückkehrten. Anders als die Arbeitslager, die man mit etwas Glück überleben konnte (Cayrol überlebte die Haft, Celan ebenfalls), gab es aus den Vernichtungslagern keine Rückkehr. Für den Leser und Zuschauer wird dadurch noch einmal deutlich, um was für Lager es sich handelt und wer die Opfer sind: die Juden. Im Film ist an dieser Stelle nach dem Satz „Es sind Frauen darunter, die fürs Leben gezeichnet bleiben“, in der deutschen Synchronisation dann doch Folgendes zu hören: – „auch wenn sie heimkehren, fürs Leben“. Wie Celan selbst angab in seinem Brief<sup>188</sup>, war die gesprochene Version die endgültige.

Auslassungen in der Form einer poetischen Verdichtung kommen auch in dieser Übersetzung vor. Lindeperg spricht von einer „geraffte[n] Formulierung“<sup>189</sup>, die auch als eine Form der Auslassung aufgefasst werden kann. In diesem Beispiel zeigt der Film zwar die Ruinen der Schlafunterkünfte im Lager, aber es ist bei Celan der „Schlaf“ selbst, der im Mittelpunkt steht, nicht die Überbleibsel der Schlafbaracke, wie bei Cayrol:

De ce dortoir en briques rouges, de ces sommeils menacés, nous ne pouvons que vous montrer  
l'écorce, la couleur. (JC, 82)

Celan übersetzt die Stelle:

Von Gefahren umlauert, backsteinfarbener Schlaf... (PC, 83)

Der Schlaf wird hier personifiziert. Er ist „von Gefahren umlauert“ und hat eine Farbe: die Farbe der roten Backsteinen, woraus das Gebäude ursprünglich gebaut war. Die von Celan hinzugefügten Auslassungspunkte zeigen bedrücktes Schweigen an, der Sprecher verzögert hier und lässt den Zuschauer seine eigenen Gedanken beim Betrachten der Bilder zu Ende denken. An dieser Stelle im Text verlässt Celan die erzählende Vergangenheit und kommentiert ab jetzt in der Präsensform, auch bei den Schwarz-Weiß-Sequenzen.

Ein großer Unterschied zu Cayrols Text stellt Celans Eingriff an der Zeitform des Verbs dar. Bei ihm wird die Vergangenheitsform zu Präsens, was Frieß eine „zeitliche Engführung“ nennt.<sup>190</sup> Celan verwandelt Cayrols Vergangenheitsform, den Imparfait und „versetzt sich in die Gegenwart der Opfer“<sup>191</sup>, indem er das historische Präsens benutzt. Hiermit greift er nicht nur in Cayrols Text

---

<sup>188</sup> An Ernst-Peter Wieckenberg, 20.12.1964, in: Celan, *Briefe*, S. 683.

<sup>189</sup> Vgl. Lindeperg: „*Nacht und Nebel*“, S. 237.

<sup>190</sup> Vgl. Frieß: *Das Blut ist geronnen*, S. 48.

<sup>191</sup> Seng, Joachim: „Damit der Schrei der Opfer nicht verstummt. Paul Celan und der Dokumentarfilm ‚Nacht und Nebel‘“, in: *Die Neue Rundschau*, 2001, S. 171.

ein, sondern auch in den Film selbst, denn alles, was in Schwarz-Weiß gezeigt wird, soll mit der Vergangenheit assoziiert werden. Celan bezieht sich aber mit seinem Text auf das Andauernde. Er zeigt, dass die Vergangenheit bis in die Gegenwart reicht.

Biografische Elemente des Übersetzers Celan, aber auch des Autors Cayrol sind aus dem Filmkommentar herauszulesen. Cayrol überlebte die Haft in Mauthausen-Gusen, weil der ebenfalls inhaftierte österreichische katholische Priester Johann Gruber es über lange Zeit schaffte, den Gefangenen mit Lebensmitteln, (u. a. Suppe) zu versorgen.<sup>192</sup> An diesen Akt der Menschlichkeit, der ihm das Leben gerettet hat, erinnert Cayrols Kommentar, der hier den Alltag des Überlebens im Lager beschreibt:

La soupe. Chaque cuillère n'a pas de prix. Une cuillère de moins, c'est un jour de moins à vivre. On troque deux, trois cigarettes, contre une soupe. Beaucoup, trop faibles, ne peuvent défendre leur ration contre les coups et les voleurs. (JC, 84)

Während die Aufnahmen in Schwarz-weiß zu sehen sind, läuft Celans Kommentar parallel zu den Bildern. Er verkürzt hier, und fasst zusammen:

Jeder Löffel Suppe ist unschätzbar.  
Zwei, ja drei Zigaretten werden gegen eine Suppe getauscht.  
Viele sind zu schwach, um ihre Ration zu verteidigen. [—] (PC, 85)

Dadurch, dass Celan die Aussage von Cayrol verdichtet, wirkt sie hier vielleicht etwas universaler, eindringlicher. „Une cuillère de moins, c'est un jour de moins à vivre“ wird weggelassen. Er tilgt dazu noch den letzten Teil des Satzes: „contre les coups et les voleurs“. Celan komprimiert, wo es möglich ist. Das wird noch deutlicher, wenn man diese gleiche Stelle mit der Übersetzung von Keisch vergleicht:

Die Suppe. Der Wert eines Löffels Suppe ist unschätzbar. Ein Löffel Suppe weniger, das ist ein Tag Leben weniger. Für eine Portion Suppe kann man zwei oder drei Zigaretten eintauschen. Manche Häftlinge sind so geschwächt, daß sie sich nicht wehren können, wenn ein Stärkerer ihnen ihre Suppe wegnimmt. (HK, 63)

Keischs Übersetzung ist zwar nah am Original, aber durch ihre Länge verliert sie an Eindringlichkeit. Die Wirkung der Aussage wird abgeschwächt und kann unmöglich synchron zu den Bildern im Film laufen. Celan dagegen erreicht durch Auslassung und Verknappung erstens eine starke Wirkung und zweitens bleibt der gesprochene Kommentar im Takt der Bilder.

Das Verknappen wird auch im folgenden Beispiel deutlich. In *Nacht und Nebel* wird gezeigt, wie gründlich die Buchführung der Nazis war. Die Menschen werden zu Nummern reduziert, Namen, Geburtsdatum, Herkunft und Beruf werden in Listen eingetragen. „Les noms aussi sont déposés“, schreibt Cayrol. Im Film zeigt die Kamera eine Hand, die durch die Bücher mit den Namenslisten

---

<sup>192</sup> Man spricht in der Erinnerungskultur um das Lager Gusen sogar von der „Gruber-Suppe“. Johann Gruber wurde im April 1944 von der SS hingerichtet. Jean Cayrol widmete ihm den Gedichtband *Poèmes de la nuit et du brouillard*.



blättert. Manche Namen sind durchgestrichen. Im Kommentar notiert Cayrol dazu: „Un trait rouge biffe les morts.“ (JC, 90) Celan übersetzt:

Durchgestrichen heißt tot. (PC, 91)

„Durchgestrichen“ deutet darauf hin, dass diese Handlung vollzogen und damit fortdauernd ist. „Durchgestrichen“, das bedeutet hier: „*Alle Menschen, deren Namen auf der Liste stehen und die rot angestrichen sind*, sind tot.“ Mit dieser Verknappung betont Celan, wie wenig der einzelne Mensch in diesem System zählt. Von ihnen bleibt keine andere Spur als der durchgestrichene Name. Celan schafft mit seiner Übersetzung ein eindringliches Bild, wenn er „un trait rouge“ mit dem Partizip Perfekt „Durchgestrichen“ übersetzt. Keisch hat erklärend übersetzt. In seiner Übersetzung führt er mehr aus, als im Original vorgegeben ist: „Die Namen der Toten werden mit Rotstift ausgestrichen.“ (HK, 64)

Es kommt an anderen Stellen auch vor, dass Celan etwas zum Ausgangstext hinzufügt. Am Ende des Filmes klagt Cayrol an und mahnt gleichzeitig:

„Quelque part, parmi nous, il reste des kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus.“ (JC, 96)

Damit möchte er darauf aufmerksam machen, dass nicht alle ihre gerechte Strafe bekommen haben. Auch Celan spricht diese Ungerechtigkeit aus und richtet sich wieder ans *deutsche* Publikum:

Irgendwo gibt es noch Kapos, die Glück hatten, Prominente, für die sich wieder Verwendung fand, Denunzianten, die unbekannt blieben; gibt es noch alle jene, die nie daran glauben wollten – oder nur von Zeit zu Zeit. (PC, 97)

Celan möchte darauf hinweisen, dass die Entnazifizierung noch nicht abgeschlossen ist. Die Nazis haben sich im Nachkriegsdeutschland nützlich gemacht, sind problemlos in ihre alten Berufe zurückgekehrt. Mit dem letzten Satz ruft er in Erinnerung, dass es unter der (deutschen) Bevölkerung immer noch Menschen gibt, die tun, als ob sie von nichts gewusst hätten. Er warnt an dieser Stelle ausdrücklich vor einer Rückkehr der alten Naziideologien und des Antisemitismus in der Gesellschaft. Er hat das alles selbst zu spüren bekommen.

Präzisierende Eingriffe sind in Celans Übertragung des Filmkommentars also keine Seltenheit. Er versucht Cayrols Text weniger allgemein und für das deutsche Publikum unmissverständlich zu machen. Im folgenden Beispiel sehen die Zuschauer einige mit Gefangenen beladenen Laster, die im Halbdunkel in Richtung eines rauchenden Schornsteins wegfahren. Cayrols Kommentar hierzu ist:

„Transports noirs“ qui partent à la nuit et dont personne ne saura jamais rien. (JC, 86)

Der Begriff „Transport noirs“ kann ganz allgemein, ein nächtlicher Transport bedeuten, ein Transport bei „Nacht und Nebel“. Cayrol war selbst auf diese Weise ins Lager Mauthausen

verschleppt worden. Er kannte vielleicht auch die andere Bedeutung dieses Begriffs, der von den französischen Häftlingen verwendet wurde. Laut Cynthia J. Haft, die sich mit der Sprache der französischen Inhaftierten befasst hat, war „transport noirs“ eine Bezeichnung für Gefangenentransporte vom Arbeitslager in ein Vernichtungslager.<sup>193</sup> Es ist die Übersetzung des Begriffes „schwarze Transporte“ oder „Dunkeltransporte“, der unter den Insassen der Lager (denjenigen, die Deutsch verstanden) bekannt war. Diese wurden eigens dazu organisiert, die Häftlinge in den Tod zu schicken:

Die „Dunkeltransporte“ – ihr Ziel sind die Krematorien. (PC, 87)

Celan übersetzt diese Stelle nicht mehr wörtlich, er akzentuiert hier unmissverständlich das Ziel der Transporte, nämlich die Massentötung der meist jüdischen Häftlinge und das anschließende Kremieren. Er nimmt dabei den Standpunkt seiner eigenen Jetztzeit ein. Er kennt und benennt die Wahrheit, er lässt keine Ungewissheit zu. Aus heutiger Sicht weiß man, was mit den Opfern geschah. Keisch dagegen übernimmt in seiner Übersetzung fast wortwörtlich Cayrols Kommentar:

... „schwarze Transporte“. Sie fahren nachts, niemand wird nie etwas davon erfahren. (HK, 63)

Hier wird der Kontrast zu Celans Übersetzung deutlich, denn wohin die Transporte fahren, spricht Keisch nicht an; es ist keinesfalls von einer Endlösung oder Tötung die Rede, obwohl jeder wusste, was „schwarzer Transport“ bedeutete.

Die deutsche Industrie und damit die deutsche Gesellschaft als Ganzes wird auch im nächsten Beispiel von Celan angeprangert. Es geht um die Industrialisierung der Vernichtungslager. Die Häftlinge wurden als Ware, als Teil der Produktionskette betrachtet:

Les grandes usines chimiques envoient aux camps des échantillons de leurs produits toxiques. Ou bien elles achètent un lot de déportés pour leurs essais. (JC, 90)

Was in Cayrols Text als aktive Handlung der Fabriken dargestellt wird, „acheter“, das Kaufen von Arbeitern, schreibt Celan in eine passive Form um:

Von großen chemischen Werken kommen Proben ihrer gifthaltigen Präparate. Oder sie erhalten einen Schub KZ-Häftlinge für ihre Experimente zugewiesen. (PC, 91)

Er zeigt, dass die Tötungsmaschinerie keine eigene Initiative der Unternehmer war, sondern vom Regime unterstützt und gefördert wurde, indem es den Fabriken immer wieder neues „Menschenmaterial“ zuschickte, damit die deutsche Industrie weiter produzieren konnte. Es waren nicht nur einzelne Betriebe, die sich schuldig machten, indem sie die Gefangenen als „Versuchstiere“ für ihre tödlichen Produkte einsetzten, es war der Nazistaat selbst, der dies ermöglichte, der für Nachschub sorgte, ohne dass die Firmen sich darum bemühen mussten. Celan

---

<sup>193</sup> Vgl. Cynthia J. Haft: *The Theme of Nazi concentration camps in French literature*, Den Haag/Paris: Mouton & Co, 1973, S. 203: „Deportees’ Vocabulary“.

zeigt hier: Alle haben sich an diesen Verbrechen schuldig gemacht. Sie wurden sogar vom Staat gefördert. Damit wird die Schuldfrage zum Teil beantwortet: Die Großindustrie hat mit dem Regime zusammengearbeitet und am Leid unzähliger Menschen Geld verdient. Keisch belässt es bei einer exakten, wörtlichen Übersetzung.

In Celans Übertragung findet man Hinweise auf seine eigene Biografie. Während im Film Aufnahmen von nackten Männern, Frauen, Kindern, zu sehen sind, die am Rande einer Grube stehen, kommentiert Cayrol:

Ces images sont prises quelques instants avant une extermination. (JC, 92)

Cayrol betrachtet aus seiner Jetztzeit, „ces images“, die Aufnahmen von damals. Celan übersetzt so:

Wenige Augenblicke vor einer Liquidierung ... (PC, 93)

Indem er „ces images sont prises“ tilgt, erinnert Celan sich nicht, sondern er erzählt direkt, was er sieht. Vielleicht erinnern diese Bilder ihn daran, wie seine Mutter per Genickschuss getötet wurde. Indem die Zuschauer sich diese Bilder ansehen, werden sie mit hineingezogen, sie können keine zeitliche Distanz bewahren zu dem, was gleich geschehen wird. Cayrol dagegen stellt klar, dass es Bilder sind, die sie gleich zu Gesicht bekommen werden. Er schützt die Zuschauer, während Celan sie dem ausliefert, was im Film gezeigt wird. Die drei Auslassungspunkte, die er am Satzende setzt, deuten auch hier auf das Unaussprechliche und leiten eine Verstummung ein. Keisch dagegen betont wie auch Cayrol die Vergangenheit, indem das Perfekt „sind ... gemacht“ verwendet wird:

Diese Aufnahmen sind wenige Augenblicke vor einer Ausrottungsaktion gemacht. (Keisch, 64)

Die Aktion liegt deutlich in der Vergangenheit. Auch der darauffolgende Satz zeigt einen ähnlichen präzisierenden Eingriff Celans. Da die Tötungen per Erschießung nur langsam vorankommen, kommentiert Cayrol die nächste Fase des Vernichtungsplans:

Tuer à la main prend du temps. On commande des boîtes de gaz zyklon. (JC, 92)

Bei Celan wird daraus:

Mit der Hand töten ist zeitraubend. Man bestellt Giftgas, in Büchsen, Zyklon B. (PC, 93)

Diese parataktische Aufzählung präzisiert am Ende auch noch die Sorte Giftgas, „Zyklon B“. An diesem Beispiel kann auch gezeigt werden, dass Celan die Interpunktion der Vorlage nicht befolgte; er setzte Kommata zwischen seine Wörter, die wie Schüsse auf das Publikum abgefeuert werden. Häufige rhetorische Figuren, die Celan auch in seinen Gedichten anwendet, sind die Personifikationen und die Verdinglichung. Die „Nacht“ ist sowohl bei Celan als auch bei Cayrol ein wiederkehrendes Thema. Beide verarbeiten das Thema „Nacht“ jedoch unterschiedlich. Die Nacht ist eine gefährliche Zeit im Lager, da im Dunkeln vieles geschehen kann. Die Dunkelheit

der Nacht wirkt immer bedrohlich. Noch in der Nacht mussten die Häftlinge sich zum Appel melden:

Cinq heures, rassemblement sur l'appel-platz. Les morts de la nuit faussent toujours les comptes. (JC, 82)

Bei Cayrol liegt die Betonung auf den Toten aus Nacht, die am nächsten Morgen nicht zur Zählung erscheinen können. Celan übersetzt:

Fünf Uhr früh. Appell. Die Rechnung stimmt nicht, die Nacht gibt die Toten nicht her. (PC, 83)

Hier ist die Nacht zum Täter geworden, „die Nacht“ ist eine Personifikation, sie hat menschliche Züge angenommen, sie „gibt die Toten nicht her“, die Nacht als Sammlerin der Toten. Celan veranschaulicht mit diesem Bild die schwierige Haftbedingungen. Der Kommentar ist bei Keisch ist beinahe doppelt so lang:

Fünf Uhr morgens, Sammeln auf dem Appellplatz. Das Abzählen klappt nicht, denn es fehlen die, die in der Nacht gestorben sind. (HK, 63)

Hier hat Keisch nicht wörtlich übersetzt, er hat paraphrasierend versucht Cayrols Bild für die Zuschauer zu verdeutlichen.

Ein zweites Beispiel dafür, wie Celan die Personifikation als Stilmittel einsetzt, folgt nur einige Zeilen später. Hier wird vom Arbeitseinsatz gesprochen, der bei jedem Wetter stattfindet, und von den Folgen für die Gesundheit der Häftlinge:

Travail dans la neige qui devient vite de la boue glacée. Le froid aggrave les plaies. Travail dans la chaleur d'août avec la soif et la dysenterie. (JC, 82)

Celan übersetzt:

Arbeit im Schnee, der sich rasch in eisigen Schlamm verwandelt. Der Frost wühlt in den Wunden. Arbeit in der Augusthitze bei Durst und Ruhr. (PC, 83)

Der Frost bekommt Hände, mit denen er in die offenen Wunden greifen kann, der körperliche Schmerz wird verstärkt wiedergegeben. Bei Celan wirkt das Bild des Schreckens so deutlich, dass man es sich mit geschlossenen Augen, nur beim Zuhören des Filmkommentars vorstellen kann. Die Personifikation als Stilmittel spielt hier bei Keisch keine Rolle, denn er übersetzt wörtlich:

„In der Kälte verschlimmert sich jede Verletzung.“ (HK, 63)

Die Assonanz in „Le froid aggrave les plaies“, die schon bei Cayrol angelegt ist, übersetzt Celan mit einer klanglichen Verstärkung – die Alliteration „wühlt-Wunden“ – und setzt diese Lautmalerei fort in „Arbeit-Augusthitze“ sowie und auch innerhalb des Wortes „Durst und Ruhr“ und in den Wiederholungen: „Arbeit-Arbeit“. Celans Übersetzung wird dadurch stark rhythmisiert. Keisch findet ähnliche Lösungen:

Sträflingsarbeit in der Hitze des Hochsommers. Durst und Ruhr werden zu unerträglicher Qual. (HK, 63)

In Cayrols Text wird der Krieg an dieser Stelle als schlafender Riese dargestellt, das heißt, auch Cayrol hat die Personifikation als Stilmittel in seinem Text angewandt. Die Kamera zeigt in den letzten Farbbildern das sumpfige Gelände, das als Sinnbild dient für „unser schlechtes Gedächtnis“. Trotzdem, man muss achtsam bleiben, denn:

La guerre s'est assoupie, un œil toujours ouvert. (JC, 98)

Das Bild soll den Zuschauern eindringlich vermitteln, dass Krieg immer, überall und zu jeder Zeit wieder ausbrechen kann. Celan übersetzt:

Der Krieg schlummert nur. (PC, 97)

Das Bild des Schlummerns reicht Celan aus, er tilgt den Rest des Satzes. Klanglich umgesetzt mit der Assonanz des „u“-Lauts „schlummert“ der Krieg „nur“: Schlummern beinhaltet ja, das man nicht ganz eingeschlafen ist. Keisch dagegen beschreibt und erklärt:

Der Krieg schläft, aber eines seiner Augen ist wach geblieben. (HK, 64)

Manchmal sind es kaum wahrnehmbare Änderungen, die Celan macht und er geht dabei nicht wahllos vor. Zugunsten des Rhythmus und der Sprachlogik stellt Celan Wörter um, so wie in diesen Beispielen, als im Film Bilder der ausgehungerten und frierenden Häftlinge gezeigt werden:

Ils attendent que la boue, la neige, les prennent.  
S'étendre enfin n'importe où et avoir son agonie à  
soi. (JC, 84)

Sie warten, daß Schnee und Schlamm sich ihrer  
annehmen.  
Endlich irgendwo liegen und ungestört sterben  
dürfen. (PC, 85)

Erst „la boue“ und danach „la neige“ ist für Celan keine logische Reihenfolge. Erst aus Schnee kann Schlamm werden.

Trains clos, verrouillés, entassement des déportés  
à cent par wagon, ni nuit, la faim, la soif,  
l'asphyxie, la folie. (JC, 78)

Die Züge sind vollgepfercht, verriegelt,  
hundert Verschleppte pro Waggon,  
kein Tag, keine Nacht, Hunger, Durst, Wahnsinn,  
Ersticken. (PC, 79)

Auch in dem zweiten Beispiel sind es Gründe der Logik, die den Eingriff Celans erklären. Es ist logischer, dass man zuerst wahnsinnig wird und dann erstickt, als umgekehrt. Diese Details zeigen, wie Celan auch auf der sprachlich-logischen Ebene den Text umänderte.

Wenn Celan den Filmkommentar recht frei übersetzt und neu interpretiert hat, so ist Keisch auf seiner Art ebenfalls interpretierend: Der Text ist nämlich nicht ganz frei von DDR-Propaganda. Es würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen, diesen Text aus dem Jahr 1958 im Detail zu analysieren, aber einige Auffälligkeiten sollen hier genannt werden. Die DDR wählte sich in ständiger Konfrontation mit dem Westen: Im sogenannten „Imperialismus der BRD“ wurde eine Fortsetzung des Faschismus mit kapitalistischen Mitteln gesehen und es galt, die eigene Bevölkerung davon zu überzeugen, dass es in Westdeutschland auf allen Ebenen weiterhin Nazis

gab, während das in der DDR allein durch die propagierte „Tradition des antifaschistischen Widerstandskampfes“<sup>194</sup> als unmöglich dargestellt wurde. Man betrachtete die Bundesrepublik als „imperialistisch-kapitalistischen“ Nachfolger des Dritten Reiches. In diesem Sinne wurde auch Keischs, aber vor allem Matschkes Übertragung des Kommentars von Cayrol zum Film für die DDR synchronisiert. Hier einige Beispiele aus der Übertragung von Keisch:

<p>Les <u>nazis</u> peuvent gagner la guerre, ces nouvelles villes font partie de leur économie. Mais ils la perdent. (JC, 94)</p>	<p>Die <u>Nazis</u> können ja den Krieg gewinnen, und diese neuen Städte sind ein Teil ihres Wirtschaftsgefüges. Aber sie verlieren den Krieg. (PC, 95)</p>	<p>Selbst wenn die <u>Faschisten</u> ihren Krieg gewinnen sollten, die neuen „Städte“ sind ein Teil ihrer Wirtschaft geworden. Aber sie verlieren ihren Krieg. (HK, 64)</p>
--	---	---

Der Text von Keisch spricht regelmäßig von „Faschisten“, statt „SS“ oder „Nazis“. Das Wort „Faschist“ wurde bevorzugt von der DDR-Propaganda benutzt, denn der Antifaschismus gehörte zu den Gründungsmythen des neuen SED-Staates. Es war der Versuch, sich damit von der BRD politisch und ideologisch zu unterscheiden.

<p>[...] les éclairs des projecteurs, avec au loin la flamme du crématoire, dans une de ces mises en scène nocturnes qui plaisaient tant aux <u>nazis</u>. (JC, 80)</p>	<p>[...] von Scheinwerfern angestrahlt, im Hintergrund den Flammenschein der Krematorien – in einer jener nächtlichen Inszenierungen, wie sie die <u>SS</u> so liebte ... (PC, 81)</p>	<p>Denn so verliefen sie, jene allnächtlich sich wiederholenden Schauspiele, an denen die <u>faschistischen</u> <u>Menschenschinder</u> sich ergötzten ... (HK, 62)</p>
---	--	---

In Celans Übersetzung handelt es sich um eine Präzisierung, oder auch Einschränkung: Statt von Nazis zu sprechen, beschränkt er den Täterkreis auf „SS“ und fügt Gedankenstrich und drei Auslassungspunkte ein, sein Zeichen für das Verstummen, das Nicht-mehr-begreifen-Können. Keisch auf der anderen Seite verallgemeinert und übertreibt, indem er „nazis“ mit „faschistische Menschenschinder“ übersetzt, er verallgemeinert im Sinne von „sie, die anderen, nicht wir“ haben diese Gräueltaten begangen: „Denn so verliefen sie, jene allnächtlich sich wiederholenden Schauspiele, an denen die faschistischen Menschenschinder sich ergötzten ...“ Das Publikum in der DDR wurde so daran erinnert, dass die Schuldigen, die Altnazis, sich in der Bundesrepublik befänden.

Alle Änderungen, die Celan macht, führen dazu, dass sich das deutsche Publikum stärker angesprochen fühlt, als das es bei Cayrol der Fall wäre. Die Bilder, könnte man argumentieren, sprechen für sich. Aber wenn der Zuschauer die Augen schließt und den Cayrol'schen Kommentar hört, erfährt er zwar von den Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten in den Lagern, nichts aber zu den Schuldigen. Der deutsche Zuhörer dagegen muss sich angesprochen fühlen, wenn er Celans Kommentar hört. Wie Celan das schafft, wird im Folgenden noch einmal verdeutlicht. Es geht um

---

<sup>194</sup> <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/stasi/222243/feindbild> (letzter Zugriff am: 28.1.2022).

den letzten Satz des Kommentars. Cayrol hat davor nach der „responsabilité“ der „neuf millions de morts“ (JC, 96) gefragt, die durch die Landschaft „geistern“.

Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre l'espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin. (JC, 97f)

Er benutzt dabei zweimal das Adjektiv „concentrationnaire“, für „das alte Monster“ oder „Ungetüm“, und „die Pest“. Celan hat in seinen Fassungen mehrere Möglichkeiten abgewogen, diese Stelle zu übersetzen.

Und es gibt uns, die wir beim Anblick dieser Trümmer aufrichtig glauben, der Rassenwahn sei für immer darunter begraben, uns, die wir dieses Bild entschwinden sehen und tun, als schöpften wir neue Hoffnung, [...] (PC, 98f)

In der ersten Fassung heißt es noch „das alte Ungeheuer der Konzentrationslager“, was wohl die erste, interlineare Übersetzung ist. Danach ändert er weiter in „Rassenhaß“ bis zur endgültigen Fassung: „Rassenwahn“. „Rasse“ war ein zentraler Begriff der Nationalsozialisten. Celan benutzt das Wort „Rassenwahn“, um anzudeuten, dass die Gefahr weiterhin droht, auch in anderen Teilen der Welt. Die letzte Zeile Cayrols strukturiert Celan als vierzeiligen Vers, dessen Zeilen durch Kommata unterbrochen werden:

als glaubten wir wirklich, daß all das nur  
*einer* Zeit und nur *einem* Lande angehört,  
uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns  
und nicht hören, daß der Schrei nicht verstummt (PC, 99)

Er stellt hier das Prinzip der Hoffnung voran. Er betont „wir“ und „uns“ durch die dreifache Wiederholung von „uns, die wir [...]“, bezieht das auf sich, auf die Gemeinschaft der Opfer, und setzt sich damit ab von den Tätern – die möglicherweise im Publikum sitzen.

Diese Übersetzung wird nicht zu den „Brotübersetzungen“ gerechnet. Das Thema des Dokumentarfilmes, die Aufklärung über die Konzentrationslager durch Bild und Text, war für Celan mehr als nur eine nebenbei erledigte Übersetzung. Dafür waren ihm die Themen Gedenken und Erinnerung, die im Film *Nacht und Nebel* angesprochen werden, zu wichtig.

Für sowohl Cayrol als auch Celan blieb der Kommentar zum Film *Nacht und Nebel* eine Ausnahme in ihrem Werk. Es war für beide das erste Mal, dass sie einen Text verfassten, der vom Rhythmus der Bildfolge und der Musik bestimmt war. Autor und Übersetzer hatten jeweils ein unterschiedliches Publikum vor sich, als sie ihren Kommentar verfassten. Der deutsche Kommentar nennt das Wort „Jude“ nur ein einziges Mal. Hinweise auf die Shoah werden von

Celan über die Sprache in den Text eingearbeitet. Er zielte seine Übersetzung vor allem auf die deutschen Zuschauer, wandelte sie so weit ab, dass es unmissverständlich klar war, worum es ging: die deutsche Beteiligung an der Tötungsmaschinerie der Lager, der Endlösung der Juden Europas. Celan verwendete dabei ähnliche Übersetzungsstrategien wie in den vorherigen Vergleichen: Er fügt hinzu, er präzisiert, er läßt Wörter oder Sätze aus. Durch poetische Verdichtung verschärft er die Bilder. Die klangliche Verstärkung und der Rhythmus, die an seine Lyrik erinnern, sorgen dafür, dass die Botschaft mittels des gesprochenen Textes die Zuschauer erreicht, auch wenn diese die Bilder nicht mehr ertragen können.

Am 21.11.1970 wurde der Text anlässlich des 50. Geburtstags Celans postum in der Zürcher Zeitschrift *Die Tat* publiziert. *Nacht und Nebel* wurde nach einem handschriftlich überarbeiteten Typoskript Celans in die *Gesammelten Werke* (Übersetzungen aus dem Französischen) aufgenommen.<sup>195</sup> Wenn man darauf achtet, wie die deutsche Synchronisation zu den Bildern gesprochen wird, wäre es aber auch denkbar, dass manche Eingriffe wie Kürzungen durch Tilgung von Wörtern oder Satzteilen nur deswegen vorgenommen wurden, damit Text und Bild synchron liefen.

Nach 1956 hat Celan nur noch wenige Prosaübersetzungen gemacht. 1958 übersetzte er die lyrischen Prosastücke von René Char, *Feuillets d'Hypnos*, und den Kunst-Aufsatz von Jean Bazaine (siehe Teilkapitel 2.3). Er widmete sich unter anderem der Übersetzung von Mandelstamms Gedichten und überließ das Prosaübersetzen seinen Schülern an der *École normale supérieure*. Das letzte Werk, das in dieser Arbeit besprochen werden soll, ist ein Fragment einer Prosaübersetzung, das erst 2008 aus dem Nachlass veröffentlicht wurde: *Das Vorgebirge*, des französischen Autors Henri Thomas.

### 3.3 Henri Thomas – das „eigentümliche Parlando“ in *Le Promontoire*

Am 15. Februar 1961 hatte Celan den Schriftsteller und Übersetzer Henri Thomas über seinen Bekannten, den rumänisch-französischen Essayisten Emil M. Cioran, kennengelernt.<sup>196</sup> Thomas war Lektor für deutsche Literatur bei Gallimard in Paris. Kurz vor ihrer Bekanntschaft war Thomas' Roman *Le Promontoire* erschienen und später im selben Jahr mit dem *Prix Femina* ausgezeichnet. Henri Thomas (1912–1993) war ein französischer Schriftsteller, Lyriker, Essayist und Übersetzer, der „womöglich als einer der konsequentesten Einzelgänger in der literarischen Landschaft Frankreichs angesehen werden kann“<sup>197</sup>. Sein Name wird zwar mit Autoren assoziiert,

---

<sup>195</sup> Paul Celan: *Gesammelte Werke*, Bd. 4, S. 76–99.

<sup>196</sup> Celan und Cioran, beide rumänischer Herkunft, kannten sich: Celan hatte Ciorans Essay *Lehre vom Zerfall* übersetzt.

<sup>197</sup> Laux, Thomas: „Funkelnder Solitär“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.9.2008 (letzter Zugriff am: 13.9.2021).



die zur *Nouvelle Revue Française* und zum Nouveau Roman gehörten,<sup>198</sup> seine Literatur lässt sich aber kaum einer eindeutigen literarischen Strömung zuordnen. Er blieb in Deutschland weitgehend unbekannt. Thomas ging mehrmals ins Ausland; er arbeitete in London bei der BBC<sup>199</sup> und hatte zwei Jahre lang eine Gastprofessur für Literatur an der Brandeis University in Amerika. 1960 kehrte er nach Frankreich zurück. Sein „eher durch sprachliche Einfachheit geprägter Schreibstil“<sup>200</sup> ist nur auf den ersten Blick einfach, denn seine Geschichten sind vielschichtig und zielen auf die Irritation der Leser. Einige seiner Protagonisten sind Schriftsteller oder Übersetzer, die ihr Schaffen reflektieren. Das Schreiben überwältigt sie, es wird zum beherrschenden Thema in den Romanen. Thomas' Werk wurde mit wichtigen literarischen Preisen ausgezeichnet: 1960 dem Prix Médicis für seinen Roman *John Perkins: suivi d'un scrupule*; und 1992 dem Prix Novembre für *La chasse au trésor*. Er übersetzte unter anderem Shakespeare aus dem Englischen und Puschkin und Tolstoi aus dem Russischen; aus dem Deutschen übersetzte er Werke von Goethe (*Torquato Tasso* für die *Bibliothèque de la Pléiade*), Stifter, Brentano, von Hofmannsthal und Jünger. 1993 starb Henri Thomas in Paris.<sup>201</sup>

Celan und Thomas hatten einige Gemeinsamkeiten: Beide waren Übersetzer; Thomas' große Leidenschaft war die russische Lyrik: Er bewunderte, wie Celan, den russischen Dichter Jessenin. Zu dieser Zeit war Celan kein unbekannter Dichter mehr, der jeden Übersetzungsauftrag angenommen hätte „pour faire bouillir la marmite“<sup>202</sup>. Dass er diesen Auftrag dennoch akzeptierte und noch vor Vertragsabschluss mit der Übersetzung begann, zeigt, dass das Werk Thomas' ihn nicht unberührt gelassen hat. Celan übersetzte zuerst Thomas' Essay *Les familiers de l'impossible*, publiziert in *La Chasse aux trésors* (1961)<sup>203</sup>, und begann danach ohne Werkvertrag mit der Übersetzung von *Le Promontoire*. Er arbeitete unter Zeitdruck und verhandelt hier mit Herbert Georg Göpfert, seinem Lektor im Hanser Verlag, über den Abgabetermin für die Übersetzung:

Der Termin bleibt ... die Klippe; ich bin hier auch als Lektor an der Ecole Normale tätig, einiges in der Zwischenzeit Unternommene lässt sich nur teilweise zurückstellen, und – vor allem –: ich kann es grundsätzlich nicht verantworten, ein Buch von Henri Thomas – Das Vorgebirge hat seine eigenen, ganz besonderen Schwierigkeiten, hauptsächlich von seinem eigentümlichen (und letzten Endes das eigentliche „Thema“ darstellenden) Parlando her – in so kurzer Zeit zu übersetzen. (Und, grundsätzlich, auch kein anderes Buch.) Das Äusserste – aber wirklich: das Äusserste – wäre der 20. April. Ich habe auch Henri Thomas unterrichtet und ihn gebeten, Ihnen zu schreiben.<sup>204</sup>

<sup>198</sup> Autoren wie André Gide, Antonin Artaud, Jean Paulhan, Pierre Leyris, Brice Parain, Raymond Queneau

<sup>199</sup> In dem Übersetzungsbüro der BBC von 1947 bis 1952 und zwischen 1955 und 1957.

<sup>200</sup> Laux: *Funkelnder Solitär*, 2008.

<sup>201</sup> Vgl. Laux: *Funkelnder Solitär*, 2008.

<sup>202</sup> Lefebvre: *Paul Celan – Unser Deutschlehrer*, S. 101.

<sup>203</sup> Henri Thomas: *La Chasse aux trésors*, Paris: Gallimard, 1961. Es handelt sich um das Essay *Aus und ein beim Unmöglichen* über die Poetik bei Michaux, Reverdy, Supervielle und Eluard, S. 77–90. Das Manuskript befindet sich im Celan-Archiv des DLA in Marbach.

<sup>204</sup> An Herbert Georg Göpfert, 9.2.1962, in: Celan, *Briefe*, S. 563. (Hervorhebungen im Original)

Celan erwähnt hier auch, dass ihm der Ton des Romans aufgefallen sei, der wie ein musikalisches Thema das ganze Werk durchziehe, wobei er dabei den Begriff „Thema“ in Anführungszeichen setzt. Er versuche, genau diese Stimmung in seiner Übersetzung *Das Vorgebirge* einzufangen – und dafür brauche er Zeit. Der „eigentümliche“ Ton, den Celan beim Übertragen gespürt hat, das Parlando, ist im gesamten Roman präsent. Parlando (italienisch: „sprechend“) ist ursprünglich ein Stilmittel aus der komischen Oper. Der Begriff Parlando-Lyrik, „wie gesprochene“ Lyrik, wird vor allem mit dem späten Werk des Dichters Gottfried Benn in Verbindung gebracht. Dessen Parlando-Gedichte aus den 1950er-Jahren zeichnen sich durch freie Rhythmen, Ausdrücke aus der Umgangssprache und Themen des Alltags aus.<sup>205</sup> „Parlando“ ist ebenfalls in der Sprachwissenschaft ein Begriff, wo er syntaktische Konstruktionen bezeichnet, die eine große Nähe zur gesprochenen Sprache haben; vieles wird nur implizit gesagt. Weitere Merkmale sind Authentizität und die starke Orientierung an der Mündlichkeit.<sup>206</sup> „Parlando“ bezieht sich im deutschen Sprachraum eher auf Lyrik und Musik als auf Prosa. In der frankophonen Literaturwissenschaft scheint der Begriff als literarisches Stilmittel überhaupt nicht verwendet zu werden.

Celan nimmt im Dezember 1961 während seines Winterurlaubs in Crans Montana mit viel Elan seine Arbeit auf. Er übersetzt von den 192 Seiten des Romans mehr als die Hälfte ins Deutsche, bricht dann aber am 25. Dezember 1961 auf der Mitte der Seite 149 ab. Der letzte übersetzte Satz lautet: „Es ist vielleicht nur ein Unfall, schrie sie zuletzt, und dann wurde sie krank.“<sup>207</sup> Im Februar 1962 ruft er Tophoven an, um ihn zu fragen „ob er die Übersetzung des Romans ‚Le promontoire‘ [...] übernehmen [könne]“.<sup>208</sup> Dessen Frau, Erika Tophoven, erinnert sich:

Der deutsche Verlag habe ihm einen nicht zumutbaren Vertrag geschickt, den er auf keinen Fall akzeptieren werde. Er habe ihn zurückgeschickt und sei entschlossen, diese Übersetzung, mit der er bereits begonnen habe, nicht fortzusetzen.<sup>209</sup>

Den Auftrag zur Übersetzung erhielt danach Elmar Tophoven. Seine deutsche Fassung, *Das Kap*, 1963 im Hanser Verlag erschienen, bleibt bis heute die einzige offizielle deutsche Übersetzung von *Le Promontoire*. Erst 2008 hat die Literaturwissenschaftlerin Barbara Wiedemann *Das Vorgebirge*, das

---

<sup>205</sup> Vgl. ausführliche Informationen zum Begriff „Parlando“:

<https://www.geisteswissenschaften.fuberlin.de/v/rhythmicalizer/erlaeuterungen/parlando/index.html> (letzter Zugriff am 8.4.2022).

<sup>206</sup> Der Schweizer Linguist Peter Sieber untersuchte die Sprachfähigkeit in Abituriententexten und stellte dabei ein neuen Sprachwandel fest, den er mit dem Begriff „Parlando“ dokumentiert hat. Die Mündlichkeit in der Textstruktur ist eines der Hauptmerkmale dieses Phänomens. Vgl. Sieber, Peter: *Parlando in Texten: Zur Veränderung kommunikativer Grundmuster in der Schriftlichkeit*, Berlin, New York: Max Niemeyer Verlag, 2011.

<sup>207</sup> Thomas, Henri: *Das Vorgebirge*. Übersetzt von Paul Celan. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, S. 86. Das Ende, von Wiedemann übersetzt, habe ich nicht in der Analyse berücksichtigt.

<sup>208</sup> Vgl. Tophoven: *Glückliche Jahre*, S. 47.

<sup>209</sup> Ebd., S. 47.

Paul Celan zu drei Viertel übersetzt hatte, aus dem Nachlass publiziert, vervollständigt und mit einem Nachwort versehen.<sup>210</sup>

### 3.3.1 *Das Vorgebirge* (1961/2008)

Der Roman *Le Promontoire* enthält einige autobiografische Elemente. Ein Übersetzer verbringt mit seiner Familie den Spätsommer in dem kleinen Dorf Lormia auf Korsika. Auch Thomas lebte einige Monate in den fünfziger Jahren mit Frau und Tochter auf der Insel<sup>211</sup>. Die Hauptfigur in *Le Promontoire* ist ein namenloser Ich-Erzähler. Als der Winter kommt, schickt er seine Frau und die kleine Tochter zurück zur Familie aufs französische Festland. Er möchte sich auf seine Arbeit konzentrieren: die Übersetzung einer Produktliste des Pharmakonzerns Gumpel ins Englische. Je länger er alleine in Lormia unter den Dorfbewohnern lebt, desto mehr wird er von ihnen in Anspruch genommen. Anstatt sich seiner Arbeit zu widmen, beschließt er eine Chronik des Dorfes in Form eines Tagebuches zu schreiben. Der Übersetzer, der zum ersten Mal die Sprache für etwas anderes benutzt als für seine Übersetzungstätigkeit, schreibt das Tagebuch – obwohl er sich nicht mit dem Schriftstellertum identifizieren kann und möchte. Es sind diese Aufzeichnungen, die den Stoff des Romans bilden. Der Ich-Erzähler hält sich weitgehend zurück, seine Person wird im Laufe des Romans immer anonym. Wir kennen seinen Namen nicht, aber er will Zeugnis ablegen über das, was im Dorf geschieht. Seine Gegenspieler sind Rollaer, ein Apotheker aus Antwerpen, Gilbert Delorme, ein erfolgreicher Schriftsteller<sup>212</sup>, der einen kurzen Halt im Dorf macht, und die Einwohner des Dorfes (u. a. der Busfahrer Thaddei, die Inhaber des Hotels Caliste, Justine und Augustin Manero, ein Sarde, ein Fischer aus Elbo und ein griechischer Pope). Dem Protagonisten geht es zunehmend schlechter. Seine Frau ist nach Korsika zurückgekehrt, um ihn von dort wegzuholen. Am Ende des Romans verunglückt sie tödlich beim Baden im Meer. Die Situation des auflösenden Ichs wird durch Blindheit, das Nicht-Sehen thematisiert. Mit dem mehrmals ausgesprochenen Satz „nous n’existons pas“ gelangt die sich immer weiter aus der Gesellschaft zurückziehende Hauptperson an einen Tiefpunkt. Diese Textstelle befindet sich einige Seiten nach der Stelle, an der Paul Celan seine Übersetzung abgebrochen hat. Die Spannung in diesem Roman wird vom Gegensatz erzeugt: Einerseits ist da der fortwährend monologisierender Protagonist, der dabei aber wenig Auskünfte erteilt, und andererseits bleiben die Ereignisse im Dorf ungelöst.

---

<sup>210</sup> Thomas: *Das Vorgebirge*. Nachwort von Barbara Wiedemann: „ich schaufle und schaufle, immer noch“. Paul Celan übersetzt Henri Thomas“. S. 113–125.

<sup>211</sup> An der Westküste in den Dörfern Porto, Calvi, Girolata und Cargèse.

<sup>212</sup> Gilbert Delorme ist eine mögliche Anspielung auf André Gide (1869–1951), der eine wichtige Rolle in Thomas' Leben gespielt hat, denn er war wie ein Mentor für ihn und unterstützte den jungen Autor auch finanziell. 1941, während des Krieges, wurde Thomas beauftragt, Gides Korrespondenz in Paris zu ordnen und zu sichern. Der Übersetzer im *Vorgebirge* bekommt einen ähnlichen Auftrag: Er soll ein „kommentiertes Verzeichnis der Bücher und Handschriften im Nachlaß von Paulin Gardon“ (S. 93) machen.

Es werden keine Erklärungen für die Todesfälle gegeben und das lässt den Leser leicht verunsichert zurück.

### **Die Rezeption von Celans Übersetzung *Das Vorgebirge* in Deutschland**

Elmar Tophovens Übersetzung *Das Kap* wurde in den deutschen Feuilletons kaum wahrgenommen.<sup>213</sup> Die Veröffentlichung von Celans Übersetzung aus dem Nachlass 2008 brachte dagegen überaus positive Rezensionen in den Feuilletons der deutschsprachigen Zeitungen hervor.<sup>214</sup> Einige davon enthielten Beispiele aus der Übersetzung im Vergleich zum Original. Celan wird als Übersetzer wahrgenommen und es besteht ein Interesse an der Frage, wie er übersetzt hat und was seine Übersetzerstimme ausmacht. Die Annahme, Celan besitze in seinen Prosaübersetzungen einen eigenen Übersetzerstil, vertritt auch Barbara Wiedemann, die in ihrem Nachwort zum *Vorgebirge* „ein ganz persönliches Bekenntnis, *eine Signatur des Übersetzers*“ zu erkennen meint.<sup>215</sup> Sie geht in ihrem Nachwort näher auf die Merkmale der fragmentarischen Celan-Übersetzung ein. Übersetzungsvergleiche zwischen Tophovens *Kap* und Celans *Vorgebirge* wurden bislang keine veröffentlicht.

In Frankreich hat eine Forschergruppe um Patrice Bougon und Marc Dambre Kolloquien und Tagungen zu Henri Thomas organisiert. 2008 hat der Thomas-Übersetzer Leopold Federmair im Rahmen einer solchen Konferenz am Vorabend der Publikation der Celan-Übersetzung von *Le Promontoire* einen Vortrag gehalten.<sup>216</sup> Er vergleicht darin Celans Fassung mit der von Tophoven, und zeichnet die Unterschiede zwischen beiden Übersetzern auf, und wie sie sich zum Übersetzen positionieren. Er versucht Celans Gründe für den plötzlichen Abbruch nachzuvollziehen, und kommt zu dem Schluss, dass *Das Vorgebirge* ein „Dokument des Scheiterns“ sei. Seiner Meinung nach handele es sich um einen ersten Entwurf, den Celan vielleicht nach dem Vertragsabschluss überarbeiten wollte, was meines Erachtens durchaus möglich ist. In Federmairs Beitrag wird die Übersetzung von Tophoven anfangs kurz erwähnt, aber nicht zum Vergleich herangezogen, erst später erneut thematisiert.<sup>217</sup> Da der französische Originaltext *Le Promontoire* von Henri Thomas mit dem *Kap* und dem *Vorgebirge* nun in zwei deutschen Übersetzungen vorliegt und es meines

---

<sup>213</sup> Eine positive Rezension des Romans *Das Kap* – aber ohne Anmerkungen zur deutschen Übersetzung – ist in der Sammlung *Panorama des internationalen Gegenwartsromans. Gesammelte „Hochland“-Kritiken 1952–1965* enthalten (Hrsg. von Wolfgang Grözinger, Erwin Rotermund und Heidrun Ehrke-Rotermund. Paderborn/München: Schöningh, 2004, S. 388–398).

<sup>214</sup> Rezensionen von u. a. Leopold Federmair: *Ich schaufle und schaufle*, in: *DIE ZEIT*, 17.7.2008; Joseph Hanimann: *Im Banne der Totenkanne*, in: *FAZ*, 12.8.2008; Thomas Laux: *Das Rätsel von Korsika*, in: *Frankfurter Rundschau*, 12.8.2008; Angelika Overath: *Gezeitenwechsel der Wirklichkeit*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.9.2008.

<sup>215</sup> Wiedemann: „*ich schaufle und schaufle, immer noch*“, S. 119. (Hervorhebung im Original).

<sup>216</sup> Leopold Federmair: *Henri Thomas, traducteur de Jünger et Paul Celan, traducteur du Promontoire*. Vortrag am Journée d'études Henri Thomas, 7.3.2008, Université Paris VII. Leopold Federmair hat mir erlaubt, aus diesem unveröffentlichten Text zu zitieren (E-Mail vom 6.6.2020).

<sup>217</sup> Vgl. Federmair: *DIE ZEIT*, 2008.

Wissens bis heute noch keinen detaillierten Vergleich gegeben hat, soll eine Analyse der beiden deutschen Übersetzungen hier erstmals vorgestellt werden.

### 3.3.2 Analyse: *Das Vorgebirge* – „Reichtum der Register“

Obwohl Celan *Le Promontoire* nicht vollständig übersetzt hat und seine Übersetzung nicht in einer autorisierten Fassung vorliegt, ist eine Beschäftigung mit diesem Prosatext aufschlussreich, da zu jenem Zeitpunkt in Celans Karriere nicht mehr von einer Brotübersetzung gesprochen werden kann. Auch die Tatsache, dass er sich vor Beginn der Übersetzung ausführlich mit dem Werk von Henri Thomas auseinandergesetzt sowie einen Essay von ihm übersetzt hat, zeigt, dass ihm viel an diesem Übersetzungsauftrag lag. Durch den Vergleich mit der offiziellen deutschen Übersetzung, *Das Kap* von Elmar Tophoven kann eine umfassende Analyse vorgenommen werden.

Tophoven und Celan hatten sich bereits zu Beginn der fünfziger Jahre kennengelernt. Der deutsche Übersetzer Tophoven übersetzte hauptsächlich aus dem Französischen, und Englischen, gelegentlich auch aus dem Niederländischen und hatte sich vor allem als Beckett-Übersetzer einen Namen gemacht. Er übersetzte Werke von Arthur Adamov, Margarite Duras, Claude Mauriac, Alain Robbe-Grillet, und Nathalie Sarraute. Er war der Gründer des Europäischen Übersetzer-Kollegiums in Straelen, eines der ersten Übersetzerhäuser,<sup>218</sup> und hat mehrfach Preise bekommen (etwa 1972 den Johann-Heinrich-Voß-Preis und 1988 den Prix lémanique de la traduction). Elmar Tophoven, der zunächst Celans Vertreter und ab 1970 Nachfolger als Deutschlektor an der Pariser *École normale supérieure* war, lobte die Vielfalt von Celans sprachlichem Ausdruck:

Als ich im Herbst 1969 den Nachdichter von Valéry's „La jeune parque“ nicht nur für das Aufbewahren von Vorstufen seiner Übertragungen zu gewinnen versuchte, sondern auch für die Erhaltung von Ansätzen oder Entwürfen seiner Gedichte, damit die Frühformen ein tieferes Verständnis der endgültigen Fassungen fördern könnten, erwiderte Paul Celan, er wolle es vermeiden, durch derartige Interpretationshilfen das Eigenleben seiner Dichtungen zu schmälern. Möchte man dennoch ein wenig von dem Reichtum der Register des Übersetzers Paul Celan – auch ohne Arbeitsnotizen aus des Dichters Hand – kennenlernen, so kann man dies tun, indem man fürs erste, z.B. Celans deutsche Übersetzungen französischer Prosa mit den Originalen vergleicht.<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Europäisches Übersetzer-Kollegium Nordrhein-Westfalen in Straelen e. V. (EÜK).

<sup>219</sup> Vgl. Tophoven: *Glückliche Jahre*, S. 219. Tophoven entwickelte in den siebziger Jahren ein Vorgehen, das er als „transparentes Übersetzen“ bezeichnet. Dieses Konzept besagt, dass ein Übersetzer nicht intuitiv übersetzen solle, sondern immer festhalten, wie er zu seiner Übersetzung gekommen sei; er müsse „kognitive Prozesse wie Erkennen, Vergleichen, Nachdenken, Problemlösen, Entscheiden oder Planen, [...] bewusst erfassen, also metakognitiv [...] begleiten“. 1962, als er *Le Promontoire* übersetzte, existierte sein Konzept noch nicht, weshalb es im Rahmen des Übersetzungsvergleichs zwischen Celans *Vorgebirge* und Tophovens *Kap* keine Bezugsquelle darstellt.

Ist es also der „Reichtum der Register“, der Paul Celans Übersetzerstimme auszeichnet und von anderen abhebt? Elmar Tophoven jedenfalls war dieser Meinung und gerade der letzte Satz dieses Zitates zeigt, dass der Vergleich zwischen Celans deutschen Übersetzungen französischer Prosa und den Originalen eine geeignete Methode sein kann, den Prosaübersetzer Celan kennenzulernen. Tophoven bezieht sich in diesem Zitat wahrscheinlich auf die Textauszüge französischer Prosa, die Celan seinen Schülern der Ecole normale supérieure als Übersetzungsübung vorlegte. Dennoch kann man Tophovens Aussage auch auf Celans publizierte Prosaübersetzungen beziehen. Leider sind weder das Manuskript noch andere Unterlagen zu Tophovens *Kap*-Übersetzung erhalten.<sup>220</sup>

Thomas spielt in *Le Promontoire* mit verschiedenen Tonlagen, deren Kombination seinen eigentümlichen „Sound“ ausmacht. Diese Tonlagen manifestieren sich einerseits auf einer mündlichen, andererseits auf einer poetisch-literarischen Ebene. Gleich zu Beginn des Romans bekommt der Leser einen Einblick in das Tagebuch des Protagonisten:

Il n'a guère cessé de faire mauvais temps depuis le mois de novembre (la nuit de Noël était pourtant tiède). Depuis la fin décembre en tout cas, tous ces jours-ci, pas question de baignade.  
Tantôt la tramontane, tantôt le mistral agitent la mer. (HT, 7)

Schon in den Eröffnungssätzen ist spürbar, dass Thomas' Stil vielschichtig ist und über verschiedene Register verfügt. Der Tagebucheintrag beginnt mit einem Bericht über die Wetterlage der zurückliegenden Wochen. Darauf folgt ein lakonisch anmutendes Resümee: „[...] en tout cas, tous ces jours-ci, pas question de baignade“. Es ist eine unmittelbare Feststellung darüber, dass der Winter da ist. Zum Baden ist es zu frisch geworden durch die kalten, böigen Windströmungen, die das Meer aufpeitschen: die Tramontane aus dem Norden und den Mistral aus dem Nordwesten. Im nächsten Satz ändert sich das sprachliche Register: In einem poetisch durchformten Stil wird die rhythmische Bewegung, das Wogen der Wellen durch die Anapher „tantôt-tantôt“ dargestellt, verstärkt durch die Klangkette der Vokale a und o in: „tantôt la tramontane, tantôt le mistral“. Bei Tophoven würde man eher von einem auktorialen Erzähler sprechen:

Es herrscht seit November fast ununterbrochen schlechtes Wetter (Weihnachten war es allerdings warm.) Seit Ende Dezember, in der ganzen letzten Zeit, kam Baden jedenfalls nicht in Frage.  
Tramontane und Mistral durchwühlen abwechselnd das Meer. (ET, 5)

Tophoven behält die Interpunktion des Originals bei. Der mündliche Stil des Berichts über das Baden verliert aber an Intensität, da er die Syntax so anpasst, dass der Satz fließend, ohne Brüche, ohne Gedankenstriche übersetzt werden kann. Er bleibt so bei der distanzierteren Sichtweise, dem unpersönlicheren Duktus, und benutzt, im Gegensatz zu Celan, das Imperfekt: „kam Baden jedenfalls nicht in Frage“. Hiermit wird das Erzählte zu einer in der Vergangenheit abgeschlossenen Tatsache. Es fällt weiter auf, dass Tophoven die Anapher („tantôt-tantôt“) nicht

---

<sup>220</sup> Dies teilte mir Erika Tophoven auf meine Nachfrage per E-Mail am 6.1.2020 mit.

übersetzt hat; hierdurch geht der spezifische Rhythmus von Henri Thomas' Satz verloren, den die Auf- und Abbewegung des wogenden Meeres hervorruft. Das zweiteilige „tantôt-tantôt“ wird zusammengefasst und vereinfacht wiedergegeben als „Tramontane und Mistral durchwühlen abwechselnd das Meer“. Das Verb „durchwühlen“ personifiziert die Winde, wodurch die Konnotation des emotionalen Aufgewühltseins verloren geht.

Celan beweist ein feines Sensorium für die unterschiedlichen Stillagen des Romanbeginns. Darüber hinaus verleiht er dem Text buchstäblich vom ersten Wort an ein eigenes Gepräge, in dem er „kaum“ am Satzanfang platziert. Celan hat das Parlando von Thomas sofort umgesetzt: man hört die Stimme des Protagonisten, der beginnt seine Geschichte zu erzählen:

Kaum daß das schlechte Wetter aufgehört hat seit November. Bis auf die Christnacht, die wärmer war. Seit Ende Dezember jedenfalls, alle diese letzten Tage – keine Rede davon, baden zu gehen.

Bald ist's die Tramontane, bald wiederum der Mistral, die das Meer aufwühlen (PC, 7)

Obwohl diese temporale Ebene auch im Ausgangstext vorhanden ist mit „il n'a guère cessé“, wird sie bei Celan durch die Anfangsposition im Satz stärker betont und hervorgehoben. So konkretisiert Celan in seiner Übersetzung die Art und Weise, wie die Figur die Zeit wahrnimmt: Das ständige schlechte Wetter spiegelt die Stimmungslage des Protagonisten. Celan verleiht dem Erzähler eine Stimme, die des Tagebuchschreibers. Indem er die Interpunktion ändert (er lässt die Klammern weg und fügt einen Gedankenstrich ein), kann die Kausalität „schlechtes Wetter“ – „nicht baden“ knapp und lakonisch formuliert werden. Dadurch, dass Celan das Verb mit einem Infinitiv übersetzt, „keine Rede davon, baden zu gehen“, wird die Unmittelbarkeit dieser Aussage hervorgehoben. Die Anapher „bald/bald“ bringt Schwung und Bewegung in den Text hinein und evoziert außerdem das Auf und Ab der Wellen, das bei Thomas angelegt ist. Der Lyriker Celan bemüht sich weiterhin darum, die passende Silbenzahl zu finden, um den Wellengang rhythmisch nachzugestalten. Dafür zieht er „ist es“ zu „ist's“ zusammen. Mit dem Verb „aufwühlen“ wird eine Doppeldeutigkeit eingefügt: Einerseits ist es das Meer, das von den verschiedenen Winden aufgewühlt wird, aber andererseits kann „aufwühlen“ aber auch auf den menschlichen Gemütszustand und auf menschliche Gefühle beziehen, so wie das „agiter“ im französischen Original ebenfalls diese Bedeutung haben kann.

Oft wird in den Beiträgen zu Celans Übersetzung betont, dass dieser im Gegensatz zu Tophoven (und zum Original) die Dorfbewohner von Lornia und den Ich-Erzähler in einem gehobenen Stil sprechen lasse, was sich vor allem bei der Wahl der Verben zeige. Der Protagonist teilt früh in der Geschichte mit, dass er „ja den Ton [von Delormes] Romane[n] angenommen“ hat, das bedeutet, er schreibt sein Tagebuch so, wie er glaubt, dass der Schriftsteller schreiben würde, wenn dieser der Verfasser wäre, und dass er selber „überhaupt kein Schriftsteller“ ist,

sondern „ein Leser, [...], ein Übersetzer, ein Kopist“<sup>221</sup>. Dadurch verliert dieser Kritikpunkt meines Erachtens seine Gültigkeit. Um diesen „Schriftstellerton“ nachzuahmen, benutzt Celan regelmäßig Verben, die etwas gehoben oder auch antiquiert klingen, wie zum Beispiel „hinterbringen“ („heimlich mitteilen“). Auch das macht den „Reichtum der Register“ aus, der Celans Übersetzung kennzeichnet. Der Protagonist behauptet hier, er sei kein wirklicher Schriftsteller:

C'est que je suis ce que beaucoup de romanciers se sont donné tant de mal pour imaginer : la personne qui n'était pas un romancier, pas un écrivain du tout [...]. (HT, 34)

Celan versucht denselben Ton zu treffen, indem er ein Verb benutzt, das in deutschen Ohren vielleicht ein wenig fremdartig klingt:

Ich bin nämlich genau das, was so viele Romanciers zu imaginieren sich bemühten: der Mann, der kein Romancier war, der überhaupt kein Schriftsteller war [...]. (PC, 22)

Celan versucht, den Effekt des Fremdartigen durch den Einsatz eines französisch anmutenden Verbs und einer französischen Satzstruktur zu kreieren. Außerdem fügt er noch ein „genau“ hinzu, was die Aussage noch präziser und dadurch lebendiger macht. Tophoven übersetzt:

Ich bin nämlich das, was so viele Romanciers immer wieder zu ersinnen sich bemüht haben: die Person, die kein Romancier war, die überhaupt kein Schriftsteller war [...]. (ET, 27)

Auch bei Tophoven macht der Satz den Eindruck, als ob der Sprecher versucht, eine ihm nicht geläufige Sprache zu benutzen.

### **Das Motiv des Schaufelns und Grabens**

Für Celan war das Übersetzen fast so wichtig wie das Schreiben von Lyrik. Für Henri Thomas dagegen war das Übersetzen eine Nebenbeschäftigung, mit der er seinen Unterhalt verdienen konnte. Man kann davon ausgehen, dass sich bei Celan das Übersetzen und das Schreiben von Lyrik gegenseitig inspiriert und beeinflusst haben. Dass dies auch für die Prosaübersetzungen gilt, kann anhand einiger Wörter und Begriffe dokumentiert werden. Ein Begriff, der in Celans Lyrik sowie in seinem Leben vorkommt und der ebenfalls im *Vorgebirge* häufig auftaucht, ist das schon im Teilkapitel über *Maigret und die schrecklichen Kinder* besprochene „Schaufeln“.<sup>222</sup> Auch das „Graben“ ist ein Begriff aus Celans Lyrik, zum Beispiel in seinem Gedicht *Es war Erde in ihnen*: „Es war Erde in ihnen, und / sie gruben. / Sie gruben und gruben, / so ging ihr Tag dahin, ihre Nacht.“<sup>223</sup> Hier wird ebenfalls durch Wiederholung das einprägsame Bild der abstumpfenden und

---

<sup>221</sup> *Das Vorgebirge*, S. 22.

<sup>222</sup> Vgl. *Todesfuge*, V4: „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“, in: *Mohn und Gedächtnis*, München: Deutsche Verlagsanstalt, 2019 (1952), S. 37.

<sup>223</sup> Vgl. Paul Celan: *Sämtliche Werke, Niemandsrose*, I.: *Es war Erde in ihnen* (1963).



körperlich anstrengenden Zwangsarbeit des Grabens, des Schaufelns aufgerufen. Wiedemann zeigt in ihrem Nachwort auf, dass das Verb „schaufeln“ für Paul Celan von zentraler Bedeutung war.<sup>224</sup>

Der Protagonist in Thomas' Roman wird von den Dorfbewohnern immer wieder dazu angehalten, bei Schaufelarbeiten mitzuhelfen: Die Arbeiten reichen von Kohleschaufeln über Schneeschaufeln bis hin zum Schaufeln eines Grabes für die verstorbene Inhaberin des Hotels Caliste. In seiner Übersetzung hebt Celan das Arbeiten mit der Schaufel besonders hervor. So soll der Protagonist beim Beseitigen größerer Schneemengen vor dem Hotel mithelfen; die Wendung „déblayer la neige“ übersetzt Celan nicht einfach mit „Schneeräumen“, sondern mit dem Substantiv „Schneeschaufeln“, so dass hier das Schaufeln betont wird. Weiterhin wird die Dorfstraße „rein[ge]schaufel[t]“, und der Protagonist erzählt, dass er „den Schnee vor dem Caliste weggeschaufelt“ hat. Im nächsten Beispiel ist der Übersetzer auf dem Friedhof. Die Dorfbewohner haben ihn dazu aufgefordert, ein Grab für Justine Manero, die verstorbene „patronne“ des Hotels Caliste, auszuheben. Er sorgt sich, weil er das Gefühl hat, im Dorf blockiert zu sein und nicht fortgehen zu können, im Gegenteil; er gräbt sich dort immer tiefer ein:

C'est quand je pelletais, au fond du trou, ce matin. [...] moi, je jétais la terre dehors [...] jamais je n'ai fait de besogne plus dure que le creusement de cette tombe. (HT, 103/105)

Thomas benutzt zwei verschiedene Verben, „pelleter“ und etwas weiter im Satz „jeter“, und das Substantiv „creusement“. Für Tophoven hat das Schaufeln keine bestimmte Konnotation; so übersetzt er die Arbeit mit der Schaufel neutral:

Es geschah, als ich heute früh unten im Loch schipppte. [...] ich schipppte die Erde raus [...], nie habe ich eine härtere Arbeit verrichtet als das Ausheben dieses Grabes. (ET, 80–82)

Celan dagegen betont die Tätigkeit des Schaufelns:

Es kam beim Schaufeln heute morgen, drunten in der Grube. [...] ich schaufelte die Erde hinaus. [...] nie hatte ich eine so harte Arbeit verrichtet wie beim Schaufeln dieses Grabes. (PC, 60–61)

Die dreifache Wiederholung des Schaufelns ist auffallend. Dem Schaufeln wird eine Bedeutung beigemessen, die weder im Original noch im *Kap* vorhanden ist. Während Celan zuerst das Schaufeln betont, danach die Zeitangabe („heute morgen“) macht und zuletzt den Ort benennt (mit dem Adverb „drunten“), übersetzt Tophoven den Satz in einen syntaktisch korrekt strukturierten deutschen Satz, mit Verbendstellung. Dadurch verliert er ein wenig von seinem *Parlando*-Stil. Celan hat diesen Ton erkannt und in der Übertragung berücksichtigt.

Sehr stark eingegriffen hat Celan auch an einer anderen Stelle, als der Ich-Erzähler sich seiner misslichen Lage auf der Insel bewusst wird:

---

<sup>224</sup> Vgl. Wiedemann: „*ich schaufle und schaufle, immer noch*“, S. 118f.

La saleté ici, en ce moment, la boue que j'ai rapportée, que j'ai sur moi ! Je n'ai pas de temps de nettoyer, je tape de tous les côtés, je pioche toujours comme le Sarde, moi. (HT, 107)

Tophoven bleibt nah am Text und übersetzt:

Dieser Schmutz hier, im Augenblick, der Dreck, den ich mit hereingebracht habe, mit dem ich bedeckt bin! Ich habe keine Zeit zum Putzen, ich habe alle Hände voll zu tun, ich rackere mich immer ab, wie der Sarde. (ET, 83)

Hier ist der Protagonist zwar auch hart bei der Arbeit, er „rackert sich ab“, aber es ist nicht mehr als das: eine anstrengende körperliche Arbeit. Celan übersetzt diese Zeilen folgendermaßen:

Der Schmutz hier, der Kot, den ich mitgeschleppt habe, mit dem ich beladen bin! Ich habe keine Zeit zum Säubern, ich haue drauf los, nach allen Seiten hin, mit der Spitzhacke, wie der Sarde, ich schaufle und schaufle, immer noch, jawohl. (PC, 62)

Die Wendung „mit etwas ‚beladen‘ sein“, ist mehrdeutig; man kann nicht nur mit einer tatsächlichen Last, sondern auch mit einer psychischen Last beladen sein. An diesen Zustand, der auf die Vergangenheit, auf Celans traumatische Lagererfahrungen hindeutet, wird in den hinzugefügten Zeilen „ich schaufle und schaufle, immer noch, jawohl“ erinnert. Es ist denkbar, dass auch noch zwanzig Jahre nach dem Krieg, in dem seine Eltern umgebracht wurden und er selbst schwere Zwangsarbeit verrichten musste, die Zeilen von Henri Thomas die Erinnerung an das Schaufeln geweckt haben. Celans antwortete auf die Frage seiner Freunde, was er im Lager machen musste, nur mit einem Wort: „Schaufeln“.<sup>225</sup>

Ein anderer Begriff, den Celan im *Vorgebirge* benutzt, ist der Neologismus „nachtüber“, der dem Adverb „tagsüber“ nachgebildet ist:

[...] und da ich es mir nachtüber überlegt hatte, ob ich ihn nicht um irgendeine Arbeit angehen sollte, die ich an Ort und Stelle für einen Pariser Verleger übernehmen könnte, so war dieser Augenblick jetzt vielleicht der richtige ... (PC, 14)

Verwendet hat er diese Neuschöpfung auch in seinem Gedicht *Schieferängige* aus dem Band *Atemwende* (1967)<sup>226</sup>. Die Verse lauten: „Mit dir, / auf der Stimmbänderbrücke, im / Großen Dazwischen, / nachtüber.“ Celan schrieb *Schieferängige* zwischen September 1963 und September 1965, also nach seiner Arbeit am *Vorgebirge*. Der Begriff „nachtüber“ kommt weder im Duden noch im Grimmschen Wörterbuch vor und ist wahrscheinlich ein neuerfundenes Wort Celans.

In *Le Promontoire* nehmen die Gedanken des Protagonisten einen zentralen Platz ein. Er beobachtet die Geschehnisse im Dorf und hinterfragt sie. Im folgenden Beispiel kreisen seine Gedanken um Rollaer, den Apotheker aus Antwerpen. Der Übersetzer fragt sich unter anderem, woher Rollaer seine sommerliche Bräune hat:

---

<sup>225</sup> Israel Chalfen: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*: „Fragte man Paul während eines Urlaubs in der Stadt, was er im Lager machte, antwortete er lakonisch: ‚Schaufeln!‘ Mehr wollte er nicht erzählen [...]“, S. 121.

<sup>226</sup> Für diesen Hinweis danke ich herzlich meiner Dozentin, Prof. Angela Sanmann.

Mais pas sur cette plage-ci, puisqu'il n'y venait pas durant l'été. A Ostende ? Je ne crois pas : il aimait trop la Méditerranée des îles. Mais pourquoi forcément la mer ? (HT, 10)

Der Protagonist ruft mit seinem plaudernden Ton zu einer Dialogizität mit dem Leser auf, es wird eine fiktive Gesprächssituation evoziert. Der erste Satz wirkt wie eine Bestätigung in umgangssprachlichem Ton, kurz und knapp. Der Protagonist stellt Fragen und bezieht den Leser auf diese Art und Weise mit ein. In Tophovens Übersetzung heißt es:

Jedoch nicht an diesem Strand, da er im Sommer nicht hierher kam. In Ostende? Ich glaube nicht: er war ein zu großer Freund der Mittelmeerinseln. Mußte er darum auch das Meer lieben? (ET, 10)

Tophoven vereinfacht den Ausgangstext, indem er das Umgangssprachliche tilgt. So übersetzt er zum Beispiel „mais“ mit „jedoch“, was sofort einen anderen, eher schriftlichen Ton erzeugt, der sich bei Thomas nicht findet. In der Übersetzung von Tophoven bekommt man den Eindruck, als lese man zwar die monologischen Einträge eines Tagebuchs, die Fragen jedoch haben eher einen rhetorischen Charakter. In Celans Übersetzung spürt man dagegen, wie der Protagonist seine Überlegungen anstellt:

Aber wohl nicht auf diesem Strand hier, denn sommers kam er ja nicht hierher. In Ostende vielleicht? Kaum: dazu war er allzusehr ins Mittelmeer verliebt, in diese Inseln hier. Aber warum sollte es auch partout das Meer sein? (PC, 10)

Er lässt Partikel aus der gesprochenen Sprache wie „vielleicht“, „wohl“ und „ja“ mit einfließen, und benutzt das eher seltene, veraltete Adverb „sommers“. Es geht Celan hier vor allem um den Rhythmus und die Zweisilbigkeit des Wortes (statt drei Silben bei „im Sommer“). Die Hinzufügung von „diese“ und „hier“ gehören zu den typischen Zeitangaben, die den gestischen Charakter von Celans Übersetzungen unterstreichen. Auffällig ist die Benutzung des Adverbs „kaum“, hier im Satz vorangestellt und von einem Doppelpunkt gefolgt: in der Bedeutung „wohl kaum“, „vermutlich nicht“ – etwas unpersönlicher als im französischen Original.

Der Ich-Erzähler, der Übersetzer in *Le Promontoire* hat eine markante Stimme. Sein Erzählton erinnert an dieser Stelle an ein Voiceover, wie es im Film eingesetzt wird. Die Erzählinstanz nimmt hier Stellung zur Wetterlage und zählt rückblickend auf:

C'étaient les tout derniers jours de l'automne : soirs et matins froids, midis merveilleux, l'atmosphère la plus propice à l'activité de l'esprit. (HT, 15)

Tophoven bleibt syntaktisch nah am Ausgangstext:

Es waren die allerletzten Herbsttage: morgens und abends frisch, mittags herrlich, das günstigste Klima für geistige Tätigkeit. (ET, 12)

Bei Celan wirkt die Beobachtung akzentuiert:

Es waren die letzten, die allerletzten Herbsttage; kalte Abende und Vormittage, wunderbare Mittagsstunden, die der Tätigkeit des Geistes förderlichste Atmosphäre. (PC, 12)

Durch die Wiederholung „letzten, die allerletzten“ wird die zeitliche Dimension besonders hervorgehoben. Celan übersetzt „midis merveilleux“ ebenfalls mit einer Assonanz: „wunderbare Mittagsstunden. Der Protagonist betrachtet seinen Text als eine Chronik, die es gilt, in einer schriftstellerischen Sprache zu verfassen. Das gelingt hier mit der etwas verschnörkelten, aber rhythmischen Beschreibung „die der Tätigkeit des Geistes förderlichste Atmosphäre“. Hier zeigt der Erzähler, dass er den „Ton“ seines Schreibens bewusst an den Ton des bekannten Schriftstellers Gilbert Delorme anpasst; ein zentrales Thema des Romans:

Er fände Gefallen an diesem ganzen Anfang, denn ich habe ja den Ton seiner Romane angenommen; ich glaube, ich war mir dessen bewußt, aber ich konnte nicht umhin, es zu tun. (PC, 22)

Daher stammen auch die manchmal gehoben anmutenden Wörter in Celans Übersetzung, weil dieser genau denselben „Ton“ des Ich-Erzählers wiedergeben möchte:

Je crois bien qu'elle ne m'affecte en aucune manière ; [...] je dois manquer du genre d'imagination qui serait nécessaire pour cela. Ou bien je manque d'un certain sens [...]. N'est ce pas tout simplement extraordinaire ! En telle situation, ne réagir comme personne ! Une manière d'être unique, et que cela me soit égal ! (HT, 32–33)

Ich glaube sogar, daß sie gar nichts in mir weckt, [...], es muß mir an der dazu nötigen Phantasie fehlen. Oder aber mir fehlt ein gewisser Sinn [...]. Ist das nicht etwas ganz Außergewöhnliches! In solcher Situation nicht wie irgend jemand zu reagieren! Sozusagen unvergleichlich zu sein, und daß es mir einerlei ist! (ET, 25–26)

Ich bin überzeugt, daß diese Aussicht mich in keiner Weise anficht; [...] vermutlich gebricht es mir an jener Art Phantasie, deren es dazu bedürfte. Oder aber es gebricht mir an dem Sinn, [...] Ist das nicht ganz einfach unerhört! Sich in dieser Lage befinden und reagieren wie niemand sonst! Eine einmalige Seinsweise, und mir einerlei! (PC, 21)

Celan benutzt einige seltene Wörter und Wendungen („anficht“, „gebricht es mir“, „bedürfte“, „unerhört“, „Seinsweise“) und er präzisiert den Sinn des Satzes, wenn er statt „sie“ „diese Aussicht“ schreibt. Eine andere Strategie ist das Verdichten: „Une manière d'être unique, et que cela me soit égal“ wird in Celans Fassung verknüpft zur rhythmischen Klangkette „Eine einmalige Seinsweise, und mir einerlei!“, mit der Betonung auf dem Diphthong „ei“. Das Wort „Seinsweise“ ist ein philosophischer Begriff, ein „mode d'être“ und zielt auf das, was Tophoven mit dem umschreibenden „Sozusagen unvergleichlich zu sein“ übersetzt. Celan versetzt sich demnach in die Hauptperson hinein, er spricht ihre Sprache.

Dass für den Lyriker Celan Klang und Rhythmus in der Übersetzung eine zentrale Rolle spielen, versteht sich von selbst und zeigt sich an einigen Stellen in seinem Text. Im Beispiel beschreibt der Protagonist, wie das Verhältnis zu seiner Frau immer schlechter wird. Kurz bevor sie die Insel mit der kleinen Tochter verlassen wird, geschieht fast ein schlimmer Unfall:

La première fois que le feu ayant vraiment pris, Solange a mis l'eau à bouillir sur ce vieux trépied, il a basculé dans le feu comme l'eau commençait à bouillir. Et la fumée qui nous piquait les yeux ! Et la petite qui est tombée de sa chaise juste à ce moment-là ! (HT, 36–37)

Die aufgeregten Ausrufe des Ich-Erzählers sind auch in Tophovens Übersetzung zu erkennen:

Als Solange, nachdem das Feuer endlich angefacht war, zum ersten Mal einen Topf Wasser auf den alten Dreifuß gestellt hatte, kippte er, sobald das Wasser kochte, ins Feuer. Und der Qualm brannte in den Augen! Und ausgerechnet in dem Moment fiel die Kleine von ihrem Stuhl! (ET, 28–29)

Die zweifache Ausruf-Struktur „Et la [...]!“ , „Et la [...]!“ – „Und der [...]!“ , „Und die [...]!“ ist bei Tophoven nur einmal wirklich spürbar, denn er beschreibt eher, als dass er ausruft: „Und ausgerechnet in dem Moment fiel die Kleine von ihrem Stuhl!“ Er hätte hier auch einen abschließenden Punkt setzen können. Bei Celan wiederum werden die Ausrufe noch verstärkt:

Das erstmal, als das Feuer wirklich entfacht war und Solange Wasser zum Kochen aufstellte auf diesem alten Dreifuß, kippte er, das Wasser fing eben zu kochen an, in die Flammen. Und der Rauch, der uns in die Augen stach! Und die Kleine, die ausgerechnet in diesem Augenblick vom Stuhl herunterfiel! (PC, 23)

Man hört in Celans Übersetzung den Schmerzensausdruck „au“: „Rauch“ – „Augen“ – „ausgerechnet“ – „Augenblick.“ In Celans Übersetzung werden der Schmerz und die Augen (der Augenblick) hervorgehoben. In Celans Lyrik ist das Auge ein bekanntes Motiv.<sup>227</sup> Der eingeschobene Teilsatz „das Wasser fing eben zu kochen an“ kreiert eine starke Unmittelbarkeit. Thomas hat dem Roman *Le Promontoire* autobiografische Züge verliehen. Der Protagonist nimmt Stellung zum Beruf des Übersetzens, indem er seine Arbeit mit der eines Schriftstellers vergleicht und betont:

Moi aussi, après tout, je travillais, et bien que les traductions n'exigent pas le calme qui est indispensable à l'imagination d'un romancier comme Gilbert Delorme, j'étais tout de même un peu gêné par les bruits de l'hôtel, et par la petite criant chaque nuit. (HT, 18–19)

Hier hat Henri Thomas seine eigene Meinung wiedergegeben; er übersetzte die Werke anderer, um damit Geld zu verdienen. Als Übersetzer nimmt er sich weniger wichtig denn als Schriftsteller. Es ist interessant, wie Celan durch die Umstellung der Wörter im Satz die Betonung ändert:

Arbeiten, das tat letzten Endes auch ich, und wenn es bei Übersetzungen auch nicht jener der Phantasie eines Romanciers unerläßlichen Ruhe bedarf, so war ich doch ein wenig gestört durch die Hotel-Geräusche und auch von dem sich Nacht für Nacht wiederholenden Schreien der Kleinen. (PC, 13)

Celan stellt die Tätigkeit des „Arbeitens“ an den Satzanfang und legt die Betonung damit auf das Übersetzen als (Brot-)Beruf, als Arbeit, für die keine Stille oder Inspiration nicht unbedingt nötig seien. An dieser Stelle tilgt Celan „comme Gilbert Delorme“ und macht damit eine allgemeinere Aussage, als es im Original der Fall ist.

---

<sup>227</sup> Vgl. Moskala: „Eine signifikante Bedeutung kann auch dem Auge zugeschrieben werden, denn als oft und gern aufgegriffenes Motiv wird das Auge immer wieder poetisch bearbeitet, unterschiedlich thematisiert und konzeptualisiert.“ S. 120.

Zu den immer wiederkehrenden Eingriffen in Celans Prosaübersetzungen gehören Zeitangaben, Zeitwörter und Zeitbestimmungen, wie auch hier, im Moment kurz nach dem Tod von Justine, der „patronne“ des Hotels Caliste:

Je vais d'ailleurs retourner au village dans une heure ou deux pour prendre part un instant à la veillée chez Justine. Ce n'est plus guère l'hôtel Caliste, aujourd'hui. (HT, 56)

Der Ich-Erzähler möchte sich an der Totenwache für die Verstorbene beteiligen.

Ich werde übrigens in ein bis zwei Stunden noch einmal ins Dorf gehen, um mich eine Weile an der Wache bei Justine zu beteiligen. Es ist kaum noch das Hotel Caliste, heute. (ET, 43)

Tophoven tauscht die Reihenfolge von „noch einmal ins Dorf gehen“ und die Zeitangabe „in ein bis zwei Stunden“, aber sonst übersetzt er, was in der französischen Vorlage vorhanden ist.

In ein, zwei Stunden will ich übrigens ins Dorf zurück, um einen Augenblick lang an der Totenwache bei Justine teilzunehmen. Es ist kaum mehr wiederzuerkennen heute, das Hotel Caliste. (PC, 34)

Bei Celan liegt die Betonung auf der zeitlichen Dimension; er rückt die Zeitangaben „In ein, zwei Stunden“ an die erste Stelle im Satz und schiebt das Zeitadverbial „heute“ ebenfalls einen Platz weiter nach vorne. Dadurch kommt „das Hotel Caliste“ bei Celan am Ende des Satzes.

### **Topos „Insel“: Maritime Wortfelder**

Celan macht mehrmals ein Wortfeld auf, das sich auf maritime Elemente bezieht. Der Topos Insel – Meer, der im Roman eine wichtige Rolle spielt, hat Celan dazu angeregt, einige Übersetzungen zu machen, die einen direkten Bezug darauf nehmen, obwohl das Original dazu keinen Anlass gibt. In dem folgenden Beispiel ist der Übersetzer mit dem Apotheker Rollaer unterwegs, der ihn aufgefordert hat, Säcke mit Brennholz zu schleppen. Die beiden Männer gehen hintereinander durch die verschneite Nacht, der Sack ist schwer, die Straße ist glatt. Thomas lässt den Tagebuchschreiber kurz und knapp über seine missliche Lage berichten: „J'allais tomber, il a peut-être senti cela.“ (HAT, 74) Celan benutzt in seiner Übersetzung den Begriff „Umsinken“: „Ich war am Umsinken, er wird das vielleicht gespürt haben.“ (PC, 44) Obwohl „umsinken“ hier die Bedeutung „zu Boden gehen“, „umfallen“ hat, erinnert das Verb „sinken“ an ein untergehendes Schiff oder an einen ertrinkenden Menschen. Die Zeitform, die Celan benutzt, ist das Futur II, die vollendete Zukunft. Dadurch wird eine Vermutung darüber geäußert, was der Apotheker in dem Moment dachte. Tophoven übersetzt mit einem Konjunktiv II im Plusquamperfekt und durch „vielleicht“ wird hier eine Vermutung ausgedrückt: „Ich wäre sonst gefallen, das hat er vielleicht befürchtet.“ (ET, 57) Er übernimmt das Verb „tomber“, „fallen“, und bleibt nah am französischen Quelltext. An einer anderen Stelle beschreibt der Ich-Erzähler in einem leicht ironischen Ton, wie

der Schriftsteller Gilbert Delorme ihn darum bittet, ihm das kleine Zimmer noch ein paar Tage zu überlassen, bevor er zurück nach Paris fährt:

– [...] Durant tous les beaux mois d’hiver, vous aurez ce silence qui sauve, tandis que je sombrrerai dans Paris. J’ai eu envie de dire qu’on pouvait très bien sombrrer partout. (HT, 20)

Das Verb „sombrrer“ könnte man mit „wagsacken“ oder „versinken“ oder auch „untergehen“ übersetzen, aber Celan trifft eine interessante Entscheidung:

„[...] Alle diese schönen Wintermonate hindurch werden Sie heilbringende Stille genießen, und unterdessen kentere ich in Paris.“ Kentern, hätte ich ihm gerne gesagt, das könne man überall. (PC, 14)

„Kentern“ ist ein Ausdruck aus der Seemannssprache, der meistens für Schiffe oder Boote benutzt wird. Die Benutzung solcher Fachausdrücke kann dem Parlando-Stil zugerechnet werden und in diesem Fall bekommt die Aussage dadurch in der Übersetzung zusätzlich einen ironischen Ton. Auffällig ist außerdem, dass Celan präzisiert, *wem* der Protagonist das gerne gesagt hätte, außerdem fügt er das Personalpronomen „ihm“ hinzu. Zum Vergleich findet man bei Tophoven:

„[...] Während der langen, schönen Wintermonate werden Sie hier die seligmachende Stille genießen, während ich in Paris zugrunde gehe.“ Ich hätte gern gesagt, man könne sehr gut überall zugrunde gehen. (ET, 15)

Vielleicht hat Tophoven den ironischen, plaudernden Ton nicht erfassen wollen oder ihn überhört, denn er übersetzt „sombrrer“ mit dem allgemeineren Verb „zugrunde gehen“. Er akzentuiert aber die zeitliche Ebene, indem er die Wintermonate „lange“ dauern lässt.

Es lassen sich noch weitere Stellen finden, in denen es im Ausgangstext Doppeldeutigkeiten gibt, die Celan mit maritimen Assoziationen versieht: „train englouti“ – „in den Wellen untergegangenen Zug“ (PC) – „versunkenen Zug“ (ET), oder „que je disparaisse“ – „daß ich hier untergehe“ (PC) – „daß ich von hier verschwinde“ (ET). Während Celan „disparaître“ zweimal mit „untergehen“ übersetzt, bleibt Tophoven beim Verb „verschwinden“.

Eine zentrale Übersetzungsstrategie Celans besteht im Hinzufügen einzelner Wörter, insbesondere Partikel wie „ja“, „wohl“, „jetzt“, „hier“, „und“, oder „auch“, die zur gesprochenen Sprache gehören. Das konnte schon an der Übersetzung *Im Bereich einer Nacht* festgestellt werden (siehe Abschnitt 3.2.2.). Der Ich-Erzähler versucht herauszufinden, was genau vor fünf Jahre zuvor zum Tod einer jungen Frau, Diane, geführt hat. Es handelt sich um die jüngere Schwester der Wirtin des Hotels Caliste. Diane erblindete langsam, aber sicher. Er glaubt herausgefunden zu haben, was damals geschehen ist:

Il faut que je débrouille cela avant que je perde tout indice, et cela presse. Je comprends ce que le pope a vu, et pourquoi il s’est signé. Le diable, un acte qui était directement l’œuvre du Malin, et Rollaer possédé par le démon en même temps que Diane. (HT, 139)

Der mündliche Stil – das Parlando – ist hier deutlich zu beobachten. Der Ich-Erzähler schreibt so, wie er spricht. Er deutet auch an, unter Zeitdruck zu stehen: „et cela presse“. Seine Gedankenflut schreibt er im Parlando-Stil in seinem Tagebuch nieder und wirkt dabei wie getrieben. Tophovens Übersetzung lautet:

Ich muß das entwirren, bevor ich jeden Anhaltspunkt aus den Augen verliere, und zwar schleunigst. Ich erkenne, was der Pope gesehen hat und warum er sich bekreuzigte. Den Teufel, einen Akt, der unmittelbar das Werk des Bösen war, und Rollaer zur gleichen Zeit vom Dämon besessen wie Diana. (ET, 108)

Die Hinzufügung „aus den Augen verlieren“ klingt im Zusammenhang mit dem Wort „Anhaltspunkt“ ungewöhnlich – es heißt ja ein „Ziel“ oder eine „Person“ aus den Augen verlieren. Tophoven folgt hier der genauen Interpunktion des Ausgangstextes. In Celans Übersetzung wird die Aufmerksamkeit der Leser noch etwas weiter erhöht:

Ich muß das alles entwirren, bevor ich jedes Indiz verliere, es eilt. Ich begreife, was der Pope gesehen hat, und warum er sich bekreuzigte. Den Teufel. Ihn selbst, etwas, das ganz unmittelbar ein Werk des Bösen war. Und Rollaer, vom Dämon besessen, und gleichzeitig mit ihm Diana. (PC, 81)

Celan fügt seiner Übersetzung „Ihn selbst“ hinzu. Es ist dem Protagonisten mit einem Schlag klar: Es handelt sich hier um Teufelswerk. „Ihn selbst“ bezieht sich auf den Teufel. Durch die kurzen Sätze („es eilt“, „Den Teufel.“) und Wiederholungen, die durch viele Kommata abgegrenzt werden, bekommt diese Stelle etwas Gehetztes. Die Beschreibung der Lage wird weiter intensiviert durch die Hinzufügung von „ganz“: Nicht nur „unmittelbar“, sondern ganz „unmittelbar“ ist der Teufel beteiligt.

## Komposita und Neologismen

Komposita und Neologismen formen ein deutliches Merkmal in Celans Lyrik, aber auch in seinen Übersetzungen.<sup>228</sup> Es handelt sich um eine kreative Form der Wortbildung, für die sich die deutsche Sprache besonders eignet, da neue Wortschöpfungen sich einfach aus der Kombination zweier oder mehrerer Substantive zusammenstellen lassen. Auch im *Vorgebirge* sind einige Komposita zu finden, die man als „Celan-typisch“ bezeichnen kann, zum Beispiel:

Henri Thomas, <i>Le Promontoire</i>	Elmar Tophovn, <i>Das Kap</i>	Paul Celan, <i>Das Vorgebirge</i>
Un délicat, un mélancolique, un voluptueux ? (8)	Ist er ein Ästhet, ein Eigenbrötler oder ein Schwesternöter? (6)	Ein Zartempfindender? Ein Melancholiker? Ein Genießer? (7)
Mais la littérature n'étant pour rien dans sa rêverie à voix haute,	Da die Literatur nichts mit seinen Wachträumen zu tun	Die Literatur hatte mit seinem lauten Vor-sich-Hinträumen

<sup>228</sup> Siehe auch den Abschnitt zu Celans Komposita in seiner Übersetzung von Jean Bazaines *Notizen zur Malerei der Gegenwart*, S. 22f.



cela n'en était que plus étranger. (12)	hatten, wirkten diese nur noch seltsamer. (9)	nichts zu schaffen, und so war dieses darum nur umso sonderbarer. (10)
A commencer par cette histoire d'écrire dans l'anxiété [...]. (40)	Angefangen mit dieser Geschichte vom Schreiben in der Angst [...]. (31)	Angefangen mit dieser Geschichte vom In-der-Beklemmung-Schreiben [...]. (25)
[...] je ne deviendrais pas malade à force de m'en parler tout seul. Mais personne. (137)	[...] ich würde nicht krank, weil ich immer nur zu mir alleine darüber spreche. Aber niemand. (106–107)	[...] ich würde nicht krank werden vor lauter Nur-mit-mir-selbst-davon-Sprechen. Aber es gibt ihn nicht, diesen andern. (80)
A cause de l'air vif, clair, succédant à l'espèce d'étouffement dans la terre ? (106)	Wegen der frischen, klaren Luft, nach dem Gefühl des Erstickens in der Erde? (82)	In Folge der reinen Luft hier oben, nach diesem Beinahe-Ersticken unten in der Grube? (62)
ces imposteurs littéraires (111)	belletristische Betrüger (86)	Literatur-Hochstapler (64)

Komposita kommen in Celans Lyrikübersetzungen oft vor, wenn im französischen Ausgangstext eine Metapher zu übersetzen ist. Durch Komposita verdichtet er die Bilder. In den Prosaübersetzungen fallen vor allem durch Bindestriche verkettete Komposita auf, wie schon im Abschnitt zur Übersetzung Jean Bazaines (siehe Teilkapitel 2.3) gezeigt wurde. Auch in dieser Hinsicht ist das *Vorgebirge* repräsentativ für den Übersetzerstil Paul Celans.

Es handele sich laut Ute Harbusch bei den Kompositametaphern um die „knappste Verbindung [...] zweier benennbarer Wirklichkeiten“. Sie ist auch der Meinung, dass

[u]ngewöhnliche Wortzusammensetzungen, Komposita, die zwei Realitäten so zusammenbringen, dass das entstehende Wort keine bekannte Wirklichkeit mehr bezeichnet, [...] unstrittig ein besonderes Charakteristikum von Celans Sprache [sind].<sup>229</sup>

In der Übersetzung des Gedichts *Le Bateau Ivre* von Arthur Rimbaud, die Celan 1957 anfertigte, ist das Kompositum „Vogel-Eiland“<sup>230</sup> ein Beispiel dafür, wie Celan dieses Verfahren zur Abstraktion anwendet. Durch die Bindestriche verschmelzen die einzelnen Wörter zu einem Bild und er kann so vermeiden, eine Konstruktion mittels eines Vergleichs („wie“) zu benutzen. Auch in seiner Korrespondenz verkettet Celan häufig Wörter.<sup>231</sup> Diese Wortfolgen sind als Einheit aufzufassen, als Ausdruck für etwas, das zusammengehört.

<sup>229</sup> Vgl. Harbusch: *Gegenübersetzungen*, S. 241.

<sup>230</sup> *Das trunkenen Schiff*, Strophe XVII, V2.

<sup>231</sup> 22.2.1955 an J. Rausch: „das Nie-zur-Ruhe-Kommen“; am 12.7.1955 an H. Lenz: „im Ländlich-Ereignislosen“; am 23.11.1955 an K. und N. Demus: „ein atmendes In-der-Welt-sein. Pflanzenhaft-Heiles und -Heiliges“; am 31.12.1957 an W. Hollerer: „Das Wort-um-Wort.“; am 5.7.1957 an Geraerds: „Juden (und Nicht-nur-Juden)“; am 21.10.1969 an I. Shmueli: „Dein guter Zu-mir-Brief“; „Dich aufzunehmen ins Nicht-zu-Sagende.“; am 21.1.1970

An einigen Stellen im Vergleich fällt auf, dass Celan Wörter unübersetzt gelassen hat. Über die Gründe kann nur spekuliert werden, aber ich stimme Leopold Federmair zu, der in seinem Essay zu Celans Übersetzung meint, dass es sich bei der fragmentarisch überlieferten Übersetzung *Das Vorgebirge* um eine erste Fassung handelt, die Celan vielleicht später noch hätte überarbeiten wollen, wozu es dann aber nicht mehr gekommen ist. In diesem Sinne stehen die Ergebnisse dieser Analyse unter einem gewissen Vorbehalt.

Die nicht bis zum Ende ausgeführte Prosaübersetzung von Thomas' *Le Promontoire* wird nicht zu den Brotübersetzungen gerechnet. Celan zeigte Interesse an Thomas' Werk, indem er intensive Vorarbeit zur Übersetzung leistete in der Form eines Essays von Thomas. Die Analyse zeigt außerdem, dass wiederkehrende Strategien, Vorlieben und Eigenheiten Celans in dieser Übersetzung vorkommen. Die wichtigsten auf der Stilebene sind Hinzufügungen, Apposition, Verdoppelungen; Klangketten, Reime, Alliterationen; bestimmte Wortfelder (z. B. das Maritime, das Schaufeln); die Akzentuierung durch Kursivierung; die Bildung von Komposita und Neologismen; die veränderte Interpunktion. Celans Eingriffe bewirken, dass die Mündlichkeit hervorgehoben wird, die in Gestalt eines sich durchgehend wahrnehmbaren Parlandos das eigentliche Thema des Romans sei, wie Celan selbst meinte. An den Stellen, wo Thomas vage bleibt, präzisiert Celan. Seine Stimme ist in dieser Übersetzung eindeutig zu vernehmen.

Mittels eines Übersetzungsvergleichs kann nachgewiesen werden, dass Elmar Tophoven sich nur oberflächlich an die französische Vorlage hält. In seiner Übersetzung *Das Kap* (1963) ist aber auch erkennbar, dass er die stilistischen Eigenheiten nicht immer berücksichtigt.

Dass Celan die Übersetzung nicht abgeschlossen hat, lag wahrscheinlich an einer Klausel im Verlagsvertrag, mit der er nicht einverstanden war. Behielt sich der Verlag das Recht vor, Änderungen und Korrekturen in seiner Übersetzung vorzunehmen? Er hatte Ähnliches bei der Simenon-Übersetzung erlebt. Auch die „Goll-Affäre“ hatte ihn vorsichtiger werden lassen. Ein weiterer Grund könnte gewesen sein, dass er Schwierigkeiten hatte, sich mit der Ich-Figur des Romans (ein Übersetzer-Autor, der sich das Schreiben weder als Schriftsteller noch als Übersetzer zutraut) zu identifizieren.

Aus einem Gespräch, das Henri Thomas 1988 mit dem Journalisten, Übersetzer und Literaturkritiker Thomas Laux geführt hat, geht hervor, dass Thomas die Übersetzung von Celan wohl bevorzugte: Tophovens Fassung hingegen habe ihn nicht überzeugt, sie schien ihm „sans cœur“ geschrieben worden zu sein, ohne Herzblut.<sup>232</sup>

---

an K. Demus: „das Wissen um ihr [die Zeit] Nicht-dichterisch-Sein.“; und kurz vor seinem Tod an I. Shmueli am 12.4.1970: „In Dankbarkeit für Dein An-mich-Denken, Dein Zu-mir-Fühlen, Dein Zu-mir-Stehen.“

<sup>232</sup> Vgl. Thomas Laux, „Das Rätsel von Korsika“, in: *Frankfurter Rundschau*, 15.7.2008.

#### 4. Zusammenfassung und Ausblick

Die in dieser Arbeit untersuchten frühen Prosaübersetzungen aus dem Französischen von Paul Celan sind zwischen 1954 und 1961 entstanden. Vor allem die beiden *Maigret*-Romane werden in der Celan-Forschung oft als „Brotübersetzungen“ bezeichnet. Es konnte aber im Übersetzungsvergleich festgestellt werden, dass diese Bezeichnung nicht zutrifft. Die Analyse zeigte eindeutig, dass Celans Übersetzerstimme in allen hier untersuchten Prosaübersetzungen unüberhörbar ist. An jeder der untersuchten Übersetzungen konnte festgestellt werden, dass der „poète-traducteur“ Paul Celan ähnliche Strategien einsetzte, wie er sie beim Lyrikübersetzen angewandt hat. Offenbar gab es eine Wechselwirkung zwischen der Tätigkeit des Lyrikers, des Lyrikübersetzers und des Prosaübersetzers Paul Celan. Celan hat sich mit jedem Text, den er übersetzt hat, ernsthaft beschäftigt, auch dann, wenn er von dessen künstlerischem Gehalt wenig hielt. Celan-typische Eingriffe sind also auch in den sogenannten „Brotübersetzungen“ aus dem Französischen vorhanden. Damit ist der Begriff „Brotübersetzung“ nicht mehr haltbar.

Die (gattungsbedingte) Länge der in dieser Arbeit analysierten Prosatexte hat eine Vielfalt an Beispielen ermöglicht. Die größte Herausforderung dabei bestand darin, eine passende Auswahl an aufschlussreichen Beispielen zu treffen.

Die wichtigsten übersetzerischen Kategorien, die im Rahmen des Vergleichs von Celans Prosaübersetzungen aufgezeigt werden konnten, sind: Hinzufügungen (Appositionen, Verdopplungen, Wiederholungen), Auslassungen (das Tilgen von Wörtern oder Satzteilen), Interpunktion, Syntax (Wortstellungsverfahren, Akzentuierungen), die Bildung von Komposita (meistens Neologismen, oft Verkettungen mehrerer Wörter mit Bindestrichen), Präzisierungen von Raum- und Zeitangaben sowie Erklärungen. In allen hier untersuchten Texten sind Alliterationen und Wiederholungen vorhanden. Celan gibt diese in der deutschen Übersetzung wieder und verstärkt sie teilweise, wenn sich die Gelegenheit dazu bietet. Diese Eingriffe erzeugen beim Lesen einen durchgehenden Rhythmus, der an manchen Stellen eine sogartige Wirkung entfaltet. Das konnte vor allem in *Nacht und Nebel*, aber auch in den (Kriminal-)Romanen festgestellt werden. Die Unterschiede in den hier untersuchten Werken (Romane, Kriminalromane und Filmkommentar) bestimmen zum Teil die Auswahl der Übersetzungsstrategien, die Celan anwandte. Man kann sagen, dass er seine Verfahren in dem einen Fall mehr, in einem anderen Fall weniger bzw. auf unterschiedlichen Ebenen einsetzte.

In den *Maigret*-Kriminalromanen sind seine Eingriffe erklärender oder präzisierender Art. Er übersetzte die Prosatexte im Vergleich mit den anderen deutschen Übersetzern, die keine Dichter, sondern ausschließlich Übersetzer sind, nicht freier, sondern markierte seine Übersetzung deutlicher: mit immer wiederkehrenden Wörtern, einer veränderten Interpunktion, Wortstellung,

Partikeln oder biografischen Hinweisen, die er in seine Lyrik und in seine Lyrikübersetzungen ebenfalls einbrachte. So sind die drei elliptischen Auslassungspunkte in allen hier besprochenen Werken aufgefallen, sowohl in Dialogen als auch in erzählenden Textstellen.

Bei *Maigret* sind Celans Eingriffe vor allem auf der Ebene der Dialoge und Figurenzeichnung zu finden. Handlung und Verhöre spielen für die Auflösung des Falles eine große Rolle. Die „einfache Sprache“ Simenons und die Mündlichkeit in den Dialogen wird von Celan verstärkt wiedergegeben. Er fügt viele Modalpartikel hinzu, wie zum Beispiel „denn“, „ja“, „bloß“ oder „nur“. Auffällig in den Maigret-Übersetzungen ist der Gebrauch des Temporaladverbs „jetzt“. Mittels Adverbien wie „jetzt“ oder „gerade“ schafft Celan eine große Nähe zu den Figuren, sie wirken glaubhaft und sie sprechen in den ihnen zugehörigen Sprachregistern, die Celan in seiner Übersetzung akzentuiert. Es sind Dialoge, die man laut vortragen kann und die dabei natürlich wirken. Weniger ausgeprägt in den *Maigret*-Romanen sind poetische Stellen, auch verhält sich Celan bei der Bildung von Komposita und Neologismen hier eher zurückhaltend.

In der erzählenden Prosa der beiden Romane *Im Bereich einer Nacht* und *Das Vorgebirge* sind Eingriffe vor allem auf der Stilebene wahrnehmbar. Beide Autoren Jean Cayrol und Henri Thomas benutzen in ihren Werken Stilmittel, die Celan aufmerksam wahrgenommen hat. Cayrols verschleierte und diffuse Art zu erzählen hat er leicht abgeändert, indem er die Beschreibungen von Raum und Zeit klarer betont. Hier fallen vor allem der häufige Gebrauch von „jetzt“ auf, womit das Unmittelbare hervorgerufen wird. Celan wendet klangliche Rhythmisierungen an und betont damit den Rhythmus der durch die Nacht wandernden Hauptperson. Eine Änderung in der Erzählperspektive ist auffallend: Celan wechselt von der dritten Person in die Ich-Perspektive und umgekehrt. Bekannt aus seiner Lyrik ist der Gebrauch von fachspezifischer Lexik. In diesem Roman fügt er einige Begriffe aus der Jagd und der Botanik ein. Diese wenig verwendeten Begriffe tragen dazu bei, dass die Erzählung an manchen Stellen undurchdringlich wirkt, was im Ausgangstext ebenfalls spürbar ist. In dieser Übersetzung kreiert Celan einige interessante Komposita, die gleichzeitig als Neologismen bezeichnet werden können. Sie formen im Text kleine Stolpersteine, die erst beim zweiten Lesen verständlich werden.

Im Kommentar zu dem Dokumentarfilm *Nacht und Nebel*, der Celan als Holocaust-Überlebenden persönlich berührte, galt es, die vorhandene Botschaft für ein deutsches Publikum zu übersetzen. Die biografische Ebene Celans ist hier stark vorhanden. Cayrols Text ist die Vorlage für Celans Interpretation. Er bricht Sätze ab, formt stropfenartige Strukturen mit kurzen Sätzen, inhaltlich betont er das Leid der Juden und verschärft die Bilder durch poetische Verdichtung des Kommentars. Eine der auffälligsten Eingriffe in *Nacht und Nebel* ist die Änderung des Tempus. Celan behält das Präsens bei, auch bei den Bildern in Schwarz-Weiß, die Cayrol im Imparfait

kommentiert. Celan zeigt so, dass die Vergangenheit andauert, dass der Antisemitismus immer noch in der Gesellschaft präsent ist.

Celans Übertragungen haben einen „außerordentlich gestischen Charakter“.<sup>233</sup> Er setzt wiederholt deiktische Zeigewörter ein, bevorzugte Demonstrativpronomen sind „diese“, „dieser“ oder „hier“, „da“ und „dort“, was den Eindruck der Unmittelbarkeit evoziert; vor allem wenn er diese Wörter an den Satzanfang stellt. Der Leser wird so an das Geschehen der Erzählung herangeführt, seine Aufmerksamkeit wird erhöht. Ähnlich setzt Celan bevorzugt Angaben von Zeit und Ort wie zum Beispiel „jetzt“, „heute“, „hier“, oder „kaum“ ein, die in allen hier besprochenen Werken beobachtet werden können.

Im Roman *Das Vorgebirge* von Henri Thomas ist es das Parlando, der mündliche Ton, der Celan als durchgehendes Thema aufgefallen war. Er bemühte sich, diesen Ton zu übertragen. Da der Ich-Erzähler an einigen Stellen einen leicht gestelzten Sprachstil verwendet, wählt Celan bestimmte Verben, um auch diesen Stil zu imitieren.

Die Frage, ob Celan „frei“ übersetzt hat bzw. „celanisierend“ vorgegangen ist, kann verneint werden, denn obwohl er seinen eigenen Übersetzungsstil immer wieder deutlich erkennbar einbrachte, hat er die Prosatexte sinngemäß übersetzt. Als Ausnahme wäre hier *Nacht und Nebel* zu nennen, denn dieser Text musste dem deutschen Publikum angepasst werden.

Celan begann öfter mit einer Übersetzungsarbeit, ohne noch im Besitz eines Verlagsvertrages zu sein: Dies war der Fall bei den *Maigret-Romanen* und auch bei der abgebrochenen Henri Thomas-Übersetzung von *Le Promontoire*. Dies sagt meines Erachtens etwas aus über die Art, wie er die Übersetzungsprojekte auffasste. Wollte er die Arbeit so schnell wie möglich hinter sich bringen? Oder empfand er sie als uninteressant und betrachtete er sie als Entspannung zwischen den Arbeiten an den Gedichten? Wären es in seinen Augen nur Projekte gewesen, um schnell Geld zu verdienen, dann hätte er den sicheren Weg gewählt und erst nach Unterzeichnung der Verträge mit der Arbeit begonnen. Diese Fragen können zum jetzigen Zeitpunkt nicht beantwortet werden. Es ist denkbar, dass Celan stets neugierig auf die Texte war, die er zu übersetzen plante, und dass er deswegen schon vor Vertragsunterzeichnung mit der Arbeit begann.

Celan hat, obwohl er immer wieder sein Interesse an Prosa bekundet hat, kaum Prosa übersetzt. Das könnte man damit erklären, dass er einige Male mit den Verlagen und ihren Vertragsklauseln in Konflikte verwickelt worden war: Sich selbst um seine Rechte als Schriftsteller, als Übersetzer zu kümmern, hatte er notgedrungen nach der „Goll-Affäre“ gelernt. Nach der problematischen Übersetzung von *Maigret à l'école* und der für ihn nicht akzeptablen Klausel des *Promontoire*-Vertrags war er möglicherweise wenig geneigt, sich sagen zu lassen, wie er übersetzen sollte, und seine

---

<sup>233</sup> Wiedemann: „*ich schaufle und schaufle, immer noch*“, S. 124.

Arbeit von Lektoren nachbearbeitet zu wissen. *Le Promontoire* war das letzte Prosaübersetzungsprojekt, das er angefangen hatte – aber nicht zu Ende brachte.

An diesem Punkt sollten weiterführende Untersuchungen ansetzen. Einige Prosaübersetzungen, wie zum Beispiel der Essay *Aus und ein beim Unmöglichen* von Henri Thomas (das Manuskript befindet sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach), müssten in einem Übersetzungsvergleich analysiert werden, ebenso wie die Übungstexte Celans, die er für seine Studenten an der ENS vorbereitete und die in Tophovens Nachlass in Straelen aufbewahrt werden. Wenn man dazu auch noch die Fachessays, die ebenfalls als „Brotübersetzung“ bezeichneten Prosaübersetzungen (zum Beispiel Jean Bazaines *Notizen zur Malerei der Gegenwart* oder E. M. Ciorans *Lehre vom Zerfall*) den französischen Originalen gegenüberstellen würde, könnte das Bild von Celan als Prosaübersetzer noch weiter vertieft und veranschaulicht werden.

Mit der vorliegenden Masterarbeit hoffe ich, einen Beitrag dazu geleistet zu haben, die Spezifika von Celans erzählenden Prosaübersetzungen aus dem Französischen herauszuarbeiten, mit seinem lyrischen Werk in Verbindung zu bringen und an den Erkenntnissen über die Untersuchungen der Celan'schen Prosaübersetzungen beigetragen zu haben.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur / Werke Celans und übersetzter Autoren

- Bazaine, Jean: *Notizen zur Malerei der Gegenwart*. Übersetzt von Paul Celan. Frankfurt a. M.: Fischer, 1959.
- Bazaine, Jean: *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris: Éditions du Seuil, 1953.
- Cayrol, Jean: *Im Bereich einer Nacht*. Übersetzt von Paul Celan. Olten/Freiburg i. Br.: Walter, 1961.
- Cayrol, Jean: *L'espace d'une nuit*. Paris: Éditions du Seuil, 1954.
- Cayrol, Jean: *Nuit et Brouillard*, Paris: Fayard, 1997.
- Cayrol, Jean: „Nacht und Nebel – Kommentar zum Film von Alain Resnais“. Übersetzt von Paul Celan, in: *Gesammelte Werke* in sieben Bänden. Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, Bd. 4: Übertragungen I, S. 76-99.
- Celan, Paul: *Gesammelte Werke* in sieben Bänden. Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Bd. 4: Übertragungen aus dem Französischen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Celan, Paul: „Der Meridian. Rede Anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises“, in: *Gesammelte Werke*, Bd 3 (Gedichte, Prosa, Reden), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Celan, Paul: „*Mikrolithen sinds, Steinchen*“: *Die Prosa aus dem Nachlaß*. Hrsg. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- „Nacht und Nebel“. Nacht und Nebel / Nuit et Brouillard. Film von Alain Resnais (1955). Text von Jean Cayrol. Dem deutschen Nachdichter Paul Celan zum Gedächtnis, in: *Die Tat* (Zürich), 21.11.1970.
- Cioran, E.M.: *Lehre vom Zerfall*, Essay. Übersetzt von Paul Celan. Hamburg: Rowohlt, 1953. [fr. : *Précis de décision*, Paris: Gallimard, 1949] Meine Ausgabe: Stuttgart, Klett-Cotta 1978.
- Keisch, Henryk: Jean Cayrol: Alain Resnais „Nacht und Nebel“. Deutscher Kommentar von Henryk Keisch, in: *Film und Fernsehen* 8, Hrsg. vom Verband der Film- und Fernseh-schaffenden der Deutschen Demokratischen Republik, 1985, S. 62–64.
- Simenon, Georges: *Hier irrt Maigret*. Übersetzt von Paul Celan. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1955 [fr. : *Maigret se trompe*, Paris: Presses de la Cité, 1953].
- Simenon, Georges: *Hier irrt Maigret*. Übersetzt von Elfriede Riegler. Zürich: Diogenes, 1979. [E-Book: Simenon, Georges. „Maigret - 43 - Hier irrt Maigret“. Apple Books.]
- Simenon, Georges: *Hier irrt Maigret*. Neuübersetzung von Rainer Moritz. Zürich: Kampa, 2021.
- Simenon, Georges: *Maigret und die schrecklichen Kinder*. Kriminalroman. Übersetzt von Paul Celan Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1955 [fr. *Maigret à l'école*].
- Thomas, Henri: *Le Promontoire*. Paris: Gallimard, 1961.
- Thomas, Henri: *Das Kap*. Übersetzt von Elmar Tophoven. München: Carl Hanser, 1963.
- Thomas, Henri: *Das Vorgebirge*, Übersetzt von Paul Celan. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

### Briefwechsel

- Celan, Paul: „*etwas ganz und gar Persönliches*“. *Paul Celan. Briefe 1934-1970*. Hrsg. von Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp, 2019.

- Celan, Paul: *Briefwechsel mit den rheinischen Freunden*. Heinrich Böll, Paul Schallück, Rolf Schroers. Hrsg. von Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Celan, Paul: *Briefwechsel. Klaus und Nani Demus*. Hrsg. von Joachim Seng. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009.
- Celan, Paul: *Hanne und Hermann Lenz; Briefwechsel*. Hrsg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.

## Sekundärliteratur

- Barthes, Roland: „Jean Cayrol: L’Espace d’une nuit“ (Cahiers du Rhone, Editions du Seuil) [Rezension], in: *Esprit*, Juli 1954, S. 150–152.
- Bassnett, Susan: „Specific Problems of Literary Translation – Translating Prose“, in: *Translation Studies*. 2014 (1980), S. 119–120.
- Bougon, Patrice; Dambre, Marc (Hrsg.): *Henri Thomas. L’écriture du secret*. Seyssel: Champ Vallon, 2007.
- Breyer, Knud; Dahin, Olivier: Einleitung zu *Hanns Eisler: Filmmusik zu Nuit et Brouillard*. (= Hanns Eisler Gesamtausgabe. Serie VI. Band 23. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2014, S. X–XXV.
- Brierly, David: *Der Meridian: Ein Versuch zur Dichtung und Poetik Paul Celans*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1984.
- Buck, Theo: Zu Paul Celans Übersetzung von Picassos Drama ‚Le désir attrapé par la queue‘ (‚Wie man Wünsche beim Schwanz packt‘). 1. Teil: ‚Ein Theater in einem Ohring‘. Picassos surrealistisches Dramulett gegen den Faschismus, in: *Celan-Jahrbuch* 2. Hrsg. von Hans-Michael Speyer. Heidelberg: Winter, 1988, S. 121–137.
- Buck, Theo: Zu Paul Celans Übersetzung von Picassos Drama ‚Le désir attrapé par la queue‘ (‚Wie man Wünsche beim Schwanz packt‘). 2. Teil: ‚Eine Art Fergendienst‘. Anmerkungen zu Celans Dramenübertragung, in: *Celan-Jahrbuch* 3, Hrsg. von Hans-Michael Speyer. Heidelberg: Winter, 1989, S. 135–150.
- Chalfen, Israel: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.
- Coury, David N.: „Auch ruhiges Land ...“: Remembrance and Testimony in Paul Celan’s *Nuit et Brouillard* Translation“, in: *Prooftexts*, Jg. 22, Nr. 1-2, Sonderausgabe: The Cinema of Jewish Experience. Indiana University Press, 2002, S. 55–76.  
<http://www.jstor.org/stable/10.2979/PFT.2002.22.1-2.55> (letzter Zugriff am 11.5.2022).
- Dedecius, Karl: „Slawische Lyrik: Übersetzt – Übertragen – Nachgedichtet“, in: *Osteuropa* 11, Nr. 3, März 1961, S. 165–178. <https://www.jstor.org/stable/44900598> (letzter Zugriff am 25.11.2021).
- Enzensberger, Hans Magnus, *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen*. Berlin: Suhrkamp, 2020.
- Enzensberger, Hans Magnus (Hrsg.): *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1960.
- Federmair, Leopold: „Die Überwindung von Schande und Scham durch die poetische Freude. Über den Dichter – Erzähler Henri Thomas“, in: Henri Thomas, *Die Nacht von London*. Wien: Klever, 2016, S. 123–165.
- Federmair, Leopold: unveröffentlichter Text Celan als Übersetzer von Henri Thomas.
- Federmair, Leopold: „Parasitengespräche. Zu Celans Cioran-Übersetzung“, in: *Neue Beiträge zur Germanistik*, 9(2), 25–37, 2010.
- Felstiner, John: *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*. New Haven/London: Yale University Press, 1995.



- Frieß, Jörg: „Das Blut ist geronnen. Die Münder sind verstummt? Die zwei deutschen Synchronfassungen von ‚Nuit et Brouillard‘“ (F 1955), in: *Filmblatt*, 10. Jg. 2005, S. 40–60.
- Gellhaus, Axel, et al. (Hrsg.): „*Fremde Nähe*“ *Celan als Übersetzer*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1997 [Marbacher Ausstellungskatalog].
- Goßens, Peter: Bibliographie der Übersetzungen Paul Celans. Nachträge zur Bibliographie im *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/2002), in: Hans-Michael Speier (Hrsg.): *Celan Jahrbuch* 11. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020, S. 463–470.
- Goßens, Peter, Thomas Heck (1997): „Nacht und Nebel“. Ein Film wird übersetzt, in: *Fremde Nähe*, S. 200–222.
- Haft, Cynthia: *The Theme of Nazi concentration camps in French literature*. Den Haag/Paris: Mouton & Co, 1973.
- Harbusch, Ute: *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*. Göttingen: Wallstein, 2005.
- Hainz, Martin A.: „Übertragen – Überführen. Celan als Übersetzer Ciorans“, in: *CJb* 9, 2007, S. 301–316.
- Heck, Thomas; Goßens, Peter: „Nacht und Nebel“. Ein Film wird übersetzt, in: „*Fremde Nähe*“ *Celan als Übersetzer*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1997, S. 223–234.
- Hennigfeld, Ursula: Nachwort, in: Jean Cayrol, *Im Bereich einer Nacht*. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co., S. 237–254.
- Ivanović, Christine: Celan, Cioran, Adorno. Übersetzungskritische Überlegungen zur Ästhetik der Negation [u. a. über Ciorans *Précis de décomposition*], in: *Stationen*, 1997, S. 1–26.
- Jenny-Ebeling, Charitas: „Wanderung durch die Nacht der Erinnerung. Ein Roman von Jean Cayrol“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 17. März 1988 Nr. 64.
- Kligerman, Eric: „Celan’s Cinematic Anxiety of the Gaze in *Nuit et Brouillard* and *Engführung*“, in: *Sites of the Uncanny: Paul Celan, Specularity and the Visual Arts*. Berlin: de Gruyter, 2007, S. 138–172.
- Knaap, Ewout van der: „*Nacht und Nebel*“. *Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte*. Göttingen: Wallstein Verlag 2008, S. 189–208.
- Kuhn, Irène: *Antoine Bermans „produktive“ Übersetzungskritik. Entwurf und Erprobung einer Methode. Mit einer Übersetzung von Bermans Pour une Critique des traductions*. Tübingen: Gunter Narr, 2007.
- Kupsch-Losereit, Sigrid: „Elmar Tophovens Konzept des transparenten Übersetzens“, in: *Das WIE des Übersetzens. Beiträge zur historischen Übersetzerforschung*. Hrsg. von Alexey Tashinskiy und Julija Boguna. Berlin: Frank & Timme, 2019, S. 115–126.
- Lamping, Dieter: „Wie frei ist die literarische Übersetzung? Zu Rilkes Übertragung der Sonette Louise Labés“, in: *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht, 1996. S. 49–68.
- Laux, Thomas: „Funkelnder Solitär“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.09.2008  
[https://www.nzz.ch/funkelnder\\_solitaer-ld.512015?reduced=true](https://www.nzz.ch/funkelnder_solitaer-ld.512015?reduced=true) (letzter Zugriff am 11.5.2022).
- Lefebvre, Jean Pierre: „Paul Celan – unser Deutschlehrer“, in: *Arcadia* 32, 1997, S. 97–108.
- Wolfgang Leiner: Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 74 (2), 1964, S. 97–129.

- Lindeperg, Sylvie: „Nacht und Nebel“: *Ein Film in der Geschichte*. Übersetzt von Stefan Barmann. Berlin: Vorwerk 8, 2010 [fr.: „Nuit et brouillard“: *Un film dans l'histoire*, Paris: Éditions Odile Jacob, 2007].
- Lohr, Andreas: „Der Fall Simenon“, in: „Fremde Nähe“: *Celan als Übersetzer*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1997, 1997, S. 235–249.
- Lorenz, Otto: *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin, Rilke, Celan Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen, 1989. [elektronische Datei der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB)], S. 171–243.
- Matz, Wolfgang: „So einfach wie möglich“, in: *DU. Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 896. Zürich: Oktober/November 2019, S. 28–31.
- May, Markus: „Ein Klaffen, das mich sichtbar macht“. *Untersuchungen zu Paul Celans Übersetzungen amerikanischer Lyrik*. Heidelberg: Winter, 2004.
- Muskala, Pawel: „Das Sehen des Anderen in Paul Celans ‚Schliere im Auge‘“, in: *Studia Litteraria* 8, 2013, S. 119–127.
- Nouss, Alexis: „La traduction mélancolique (sur Paul Celan)“, in: *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 11, 1998, S. 199–231.
- Olschner, Leonard: *Der feste Buchstab – Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1985.
- Oster, Daniel: *Jean Cayrol et son œuvre*, Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- Paz, Octavio: „Translation: Literature and Literality“, in: *Translation Review* 3, 1979, S. 13–19. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/07374836.1979.10523555> (letzter Zugriff am 11.12.2021).
- Pennone, Florence: *Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*. Tübingen: Niemeyer, 2007.
- Pöggeler, Otto: „Wort und Bild. Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange“. In: *Sprache und Literatur* 33, 1. Leiden: Fink/Brill/, S. 3–42. (online 2002).
- Reinert, Bastian: „Translating Memory: Acts of Testimony in Resnais, Cayrol, and Celan“, in: *Translating Holocaust Literature*, Hrsg. von Peter Arnds, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 139–152.
- Rexheuser, Adelheid: „Die poetische Technik Paul Celans in seinen Übersetzungen russischer Lyrik“, in: *Arcadia* 10, 1975, S. 273–295.
- Sanmann, Angela: *Poetische Interaktion. Französisch-deutsche Lyrikübersetzung bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013, S. 167–239.
- Schwerin, Christoph, Graf von: *Als sei nichts gewesen*. Erinnerungen. Berlin: edition ost, 1997, S. 199–207.
- Seng, Joachim: „Damit der Schrei der Opfer nicht verstummt. Paul Celan und der Dokumentarfilm ‚Nacht und Nebel‘“, in: *Die Neue Rundschau*, 112. Jg., Heft 3, 2001, S. 166–172.
- Seng, Joachim: „... geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“ Paul Celans Gedicht „Engführung“ und seine Beziehung zu dem Film „Nacht und Nebel“ von Alain Resnais. 1992, [Magisterarbeit].
- Szondi, Peter: „Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragungen von Shakespeares Sonett 105“, in: *Celan-Studien*. Berlin/Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016 [1972], S. 13–45.

- Telge, Claus: „Zur Sichtbarkeit des Autor-Übersetzers“, in: „*Brüderliche Egoisten*“ *Die Gedichtübersetzungen aus dem Spanischen von Erich Arendt und Hans Magnus Enzensberger*. Heidelberg: Winter, 2017, S 21–61.
- Tophoven, Erica: *Glückliche Jahre. Übersetzerleben in Paris. Gespräche mit Marion Gees*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin: 2011.
- Tophoven, Elmar: „Transparentes Übersetzen als Erfahrungsaustausch. 1987/99.“, in: Tophoven, Erica: *Glückliche Jahre. Übersetzerleben in Paris. Gespräche mit Marion Gees*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin: 2011, S. 215-234.
- Tophoven, Elmar: „Translating Celan Translating“, in: *Argumentum e silentio*. Hrsg. von Amy Colin. Berlin/New York: De Gruyter, 1986, S. 377–383.
- Venuti, Lawrence: „The Poet’s Version; or, An Ethics of Translation“, in: *Translation Studies*, 4:2, 2011, S. 230–247.
- Welling, Florian: „*Vom Anblick der Amseln*“. *Paul Celans Kafka-Rezeption*. Göttingen: Wallstein, 2019.
- Wiedemann, Barbara: „„Alles ist gewahrt, Wort, Gestimmtheit, Gestalt“ – Paul Celans Briefe als Quelle seiner Übersetzungspoetik, in: *Poetica* 52, 2021, S. 96–119.
- Wiedemann, Barbara: „„ich schaufle und schaufle, immer noch“ Paul Celan übersetzt Henri Thomas“. Nachwort zu Henri Thomas: *Das Vorgebirge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 113–125.
- Wiedemann, Barbara; Bertrand, Badiou: (Hrsg.): Editorisches Nachwort zu *Paul Celan. „Mikrolithen sind, Steinchen“ Die Prosa aus dem Nachlaß*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 221–266.
- Winkler, Jean-Marie: „Le dialogue des poétiques. Paul Celan, enseignant et traducteur“, in: *Études germaniques*, 2000, S. 505–520.
- Zingg, Martin: „*Translationen*“: *Otto Walter und Paul Celan. Ein kleines Kapitel Verlagsgeschichte*. Edition Isele, Eggingen 2007, Norderstedt: Books on Demand, 2015.
- Zweifel, Stefan: „Diesmal ermordet: Der Text“, in: *DU. Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 734, März 2003, S. 72.

## Weitere Hilfsmittel

- Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8., erw. Aufl. Hrsg. von Beutin, Wolfgang, Klaus Ehlert et. al. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2013.
- Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin/New York: de Gruyter, 2007.
- Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008.
- Handbuch Lyrik – Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016.
- Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Hrsg. von Josette Rey-Debove und Alain Rey. Paris: Le Robert-SEJER, 2014.

## Filme

- Nacht und Nebel*, (*Nuit et Bronillard* F 1956, westdeutsche Synchronisation Paul Celan, 1956)  
Kopie: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Nacht und Nebel*, (*Nuit et Bronillard*, F 1956. DEFA-Synchronisation Henryk Keisch, 1960) Kopie:  
Bundesarchiv-Filmarchiv.

## Anhang: Übersicht zu Celans Prosaübersetzungen

### Veröffentlichte Prosaübersetzungen aus dem Französischen

- Bazaine, Jean: *Notizen zur Malerei der Gegenwart*. Übersetzt von Paul Celan. Frankfurt a. M.: Fischer, 1959. [Essay, fr.: *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris: Éditions du Seuil, 1953].
- Breton, André: *Krise des Gegenstandes – Vortrag zu einer Ausstellung*. Übersetzt von Paul Celan, in: *Surrealistische Publikationen*. Klagenfurt: Josef Haid, 1950 [theoretische Prosa].
- Cayrol, Jean: *Im Bereich einer Nacht*. Übersetzt von Paul Celan. Olten/Freiburg i. Br.: Walter, 1961 [Roman, fr.: *L'espace d'une nuit*, Paris: Éditions du Seuil, 1954].
- Cayrol, Jean: Kommentar zum Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* von Alain Resnais. Übersetzt von Paul Celan. Gesammelte Werke, Bd. IV: Übertragungen, 1983.
- Char, René: *Hypnos. Aufzeichnungen aus dem Maquis (1943–1944)*. Übersetzt von Paul Celan. Frankfurt a. M.: Fischer, 1959 [lyrische Prosafragmente, fr.: *Feuillets d'Hypnos*, Paris: Gallimard, 1946].
- Cioran, E.M.: *Lehre vom Zerfall*, Übersetzt von Paul Celan, Hamburg: Rowohlt 1953 [Essay, fr.: *Précis de décision*, Paris: Gallimard, 1949] Neuausgabe Stuttgart: Klett-Cotta, 1978.
- Cocteau, Jean: *Der goldene Vorhang. Brief an die Amerikaner*. Übersetzt von Paul Celan. Bad Salzig/Düsseldorf: Karl Rauch, 1949. [fr.: *Lettre aux Américains*, Paris: Grasset, 1949].
- Hénein, Georges: *Willkommen in Elsenor (Aus einem Fragment)*, in: *Surrealistische Publikationen*. Übersetzt von Paul Celan. Klagenfurt: Josef Haid, 1950 [fr.: „Soyez les bienvenus à Elseneur“, in: *La Part du sable*, Nr. 1, 15 Februar 1947, S. 3-10].
- Picasso, Pablo: *Wie man Wünsche beim Schwanz packt. Ein Drama in sechs Akten*. Übersetzt von Paul Celan. Zürich: Arche, 1954. [Drama, fr. *Le désir attrapé par la queue*, Paris: Gallimard, 1945].
- Simenon, Georges: *Hier irrt Maigret*. Übersetzt von Paul Celan. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1955. [fr.: *Maigret se trompe*, Paris: Presses de la Cité, 1953].
- Simenon, Georges: *Maigret und die schrecklichen Kinder*. Übersetzt von Paul Celan. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1955. [Kriminal-Roman, fr. *Maigret à l'école*, Paris: Presses de la Cité, 1954].
- Thomas, Henri, *Das Vorgebirge*. Übersetzt von Paul Celan. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. Aus dem Nachlass von B. Wiedemann, [Roman, fr. *Le Promontoire*, 1961]

### Unveröffentlichte / verloren gegangene Prosaübersetzungen aus dem Französischen

- Effel, Jean: *Die Erschaffung des Menschen*, 1953. [Bildunterschriften zu *La création de l'homme*, Paris: Éditions Labo, 1953]. Celans Übersetzung ist nicht überliefert.
- Thomas, Henri: *Aus und Ein beim Unmöglichen*. Übersetzt von Paul Celan. [*Les familiers de l'impossible*, in: *La chasse aux trésors*, Paris: Gallimard, 1961, S. 77–90]. Celan übersetzte den Text Mitte Dezember 1961. Das neunseitige Manuskript befindet sich im Deutschen Literaturarchiv (DLA) in Marbach.
- Yourcenar, Marguerite: *Presentation critique de Constantin Cavafy 1863–1933 suivie d'une traduction integrale de ses poemes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras*. [Vorwort?] Essay über den Griechischen Dichter Kafavis? Paris: Gallimard, 1958. [Celans Übersetzung ist nicht überliefert.]